

Нотатки з Мистецтва

UKRAINIAN ART DIGEST



Червень

10

1970 року

ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ УКРАЇНЦІВ В АМЕРИЦІ
В і д д і л у Ф і л я д е л ь ф і і

**БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА**



UARTLIB.ORG

UARTLIB@GMAIL.COM

**ОБ'ЄДНАННЯ МИСТЦІВ УКРАЇНЦІВ В АМЕРИЦІ
В і д д і л у Ф і л я д е л ь ф і ї**

Листівки з Мистецтва

Ukrainian Art Digest



Червень

10

1970 року

НАКЛАДОМ ВІДДІЛУ ОМУА У ФІЛЯДЕЛЬФІЇ

UKRAINIAN ARTIST'S ASSOCIATION IN U.S.A
Philadelphia Branch

Ukrainian Art Digest



June

10

1970

PUBLISHED BY U.A.A. IN U.S.A., PHILADELPHIA BRANCH



Ніл Хасевич (1906—1952?): Обгортка — дереворіт, 1936.

Nil Chashevych (1906—1952?): Book cover — woodcut, 1936.

ДЕСЯТЬ чисел мистецького журналу, це — коли йдеться про журнал український — вже не буденне явище. Досі бувало у нас так, що спроби видавання мистецького журналу кінчалися другим чи третім числом. Журнал, що виходив заходами АНУМ у Львові, мусів перерватися шестим числом. Нам почастило від першого, дуже скромного, числа добитися уже до цього, десятого. Це дає добру нагоду сказати про історію журналу і пригадати над проробленою роботою, її успіхами й невдачами.

Давно вже боліло мистцям на еміграції, згуртованим в ОМУА те, що їхні праці не затриваються друком, мистецькі твори не публікуються, окремі мистці відходять у засвіти, а їхній доробок, інколи багатий, пропадає, невідомий громаді і не збережений для майбутнього історика. Наша преса, окрім принагідних випадків, не відзеркалює мистецьких явищ, а про обговорювання будь-яких мистецьких проблем не приходить і говорити.

Справа мистецького журналу лежала, зокрема, на серці Філадельфійському Відділові ОМУА, тим більше, що при дружній співпраці філадельфійські мистці довели деякі почини до конкретного діла. Тому й постало питання, чому б нам не взятися за видавання журналу. А діставши товаришське схвалення від Головної Управи ОМУА, ми таки приступили до діла.

Знаючи наші, більш як скромні, сили, вирішили діяти з такою ж скромністю. Вибрано назву „Нотатки з Мистецтва“, ставлячи собі найпершим завданням відтворювати явища в українському мистецькому житті.

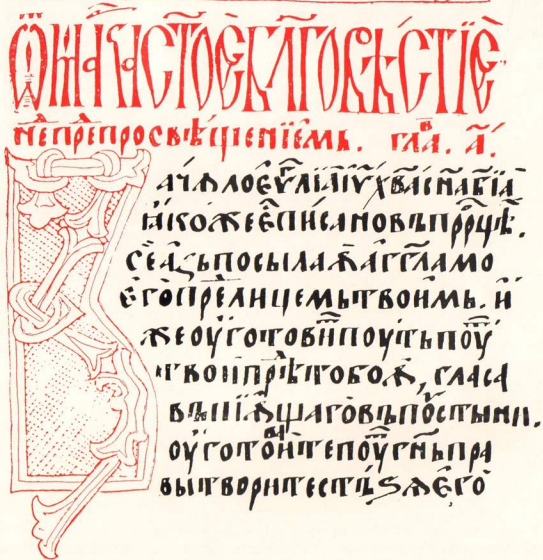
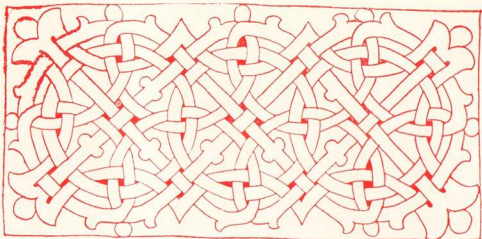
Перше число появилось також скромним 48-сторінковим випуском, з висотою накладу 500 примірників. До року воно було зовсім вичерпане. З розгортанням праці найшлося стільки цікавого й цінного матеріалу, що вже з четвертим номером журнал став появлятися 72-сторінковим виданням, а з п'ятим — наклад піднесено до 1000 примірників.

З випуском першого числа оприлюднено умови розміщення фотографій мистецьких праць у журналі та запрошено загал мистців скористуватися його сторінками.

Через друкарські труднощі журнал не міг стати періодиком, хоч би й кварталником, а через високі кошти друку важко було й поширювати його об'єм.

* * *

Хоч ставили ми собі першою метою відтворювати мистецькі явища, все ж ми друкували й статті, що заторкували проблеми мистецтва, зокрема нашого. Видано також, окремими відбитками, почавши з п'ятого номера, п'ять ілюстрованих праць про наших мистців, яких автором є наш найпильніший співробітник, мистецтвознавець і запальливий збирач мате-



Рукописна сторінка Євангелії, з XVI ст. з Полонії, Західля України.

A page of the Gospel hand-written in the 16th century (West Ukraine).

ріялів про життя й творчість українських діячів мистецтва, д-р В. Попович (Бельгія). Це, так мовити б, мініятурні монографії про окремі мистецькі особистості, про які досі не появилися ніякі монографічні праці та й не знати, чи колись появляться.

В ілюстраційній, такій основній у мистецькому журналі частині, ми дали на 604 сторінках 9 чисел журналу — 19 кольорових вклейок, 26 кольорових друків, 234 чорно-білих односторінкових, 282 чорно-білих малих і 39 ініціалів і заставок.

Далеко не всі українські мистці в Америці включилися в нашу публікацію, а через те наш журнал не передає повного образу нашого мистецького руху на чужині. У підборі ілюстраційного матеріалу годі було користуватися такою селекцією, як ми були б бажали. Впливали на це і наша, згадана на початку, настанова нотувати мистецькі явища минулого й сучасного, умовини праці окремих мистців і бажання зберегти з ними зв'язок, наше відрізання від рідної землі. Також, ті праці не завжди відзеркалювали мистецьке обличчя автора. Ми публікували чимало відбиток праць померлих мистців, а також подавали їхні особисті фотографії, з призначенням для майбутнього історика.

У кожному числі появляються в журналі палеографічні таблиці, а в останніх чотирьох рідкісні рукописні документи нашої історії. Тут слід згадати і рисунки старих дерев'яних церков, хрестів, фігур тощо — із збірок інж. Степана Кульчицького.

В окремій рубриці подавано завваги щодо оформлення друкованого слова. З цією самою метою — піднести культуру наших друкованих видань — даємо графічні огляди книжкових видань. Справі проблем українського друкованого шрифту була присвячена стаття мистця Якова Гніздовського.

Нашим успіхом уважаємо те, що в журналі публікуються мистці такого значення, як сеньйор Олекса Грищенко чи Михайло Нечитайло-Андрієнко.

Дуже важкою справою було для нас саме технічне виконання журналу, при чому склад і верстання доводилося частинно робити самим — хай Бог простить! — у неділі й свята, чн в часі вакаційних відпусток.

Але, справа друкарні висить над нами, як і над багатьма іншими видавництвами, гризним мemento: наші друкарні переладовані працею, вибір друкарських матеріялів дуже вбогий, велика недостача добре кваліфікованих фахівців — просто лякають. І не бачиться якогось громадського планування у цій справі першорядної культурної ваги.

Про фінансові труднощі не варт і говорити: ми до них звикли.

А все ж, ми з вірою у дальшу долю нашого журналу віддаємо в руки наших Читачів це десяте, ще важче від попередніх (технічні труднощі!) народжене число. Журнал наш досягнув уже до цього часу всіх більших державних та університетських бібліотек у світі, включаючи сюди і рідні землі. Багато з них уже наперед випишують і платять за журнал, багатьом вислаємо даром. У цьому ділі поширювання журналу допомагають нам наші приятелі та бібліотекарі. Від цих установ (напр. від Національної Бібліотеки в Парижі) ми дістаємо листи з признанням. Такі листи надходять і від окремих осіб, інколи супроводжені грошовими датками на видавництво.

Подякою тим, хто розуміє вагу журналу і ту працю, що він її вимагає — ми й закінчимо це наше писання про його перших десять чисел.



Богдан Божемський: Дереворіз.

Bohdan Borzemy: Woodcut.

СУЧАСНІ ТЕЧІЇ В АРХІТЕКТУРІ

ТРИ чверті століття тому почалась доба нової архітектури. Цю добу започаткує винахід залізобетону англійським садівником Пакстоном та роботи таких інженерів, як Телфорд і Брунел.

Це був час, коли Пакстон в нечувано-короткий термін (сім тижнів) в 1851 р. будує на великій англійській виставці в Лондоні свій знаменитий кришталевий палац із скла та сталі. Айфель в 1887 році буде прославлену башту в Парижі, яка його сучасникам видавалась страшною потворою, а сьогодні вона є окрасою та гордістю Парижу, без якої тепер неможливо уявити Париж, а Фрайногет (в Парижі) буде Палац Машин.

Відкриття нового матеріалу, що давав необмежені можливості в архітектурі, а також нові технічні та інженерні досягнення, у годині архітектів — великого ентузіазму не викликали та відповідної оцінки не знайшли і були застосовані лише в чисто утилітарних інженерних будовах. Лише в Америці Джені та Сулван і їх колеги застосовують практично в архітектурі ці нові досягнення та розвивають сталеву-каркасну конструкцію, яка започатковує форми сучасних шмардерів. Остання декада перед першою світовою війною в архітектурі цілого світу проходить під знаком повороту до псевдо-класичних стилів, до зовнішнього декорування фасадів будинків з імітацією стилів ренесансу та готики, і навіть винайдена сталеву-каркасна конструкція одягається в невластиві їй класичні форми (як муніципальний будинок в Нью Йорку) або готичні (Чикаго-Трібун, у Чикаго). Лише по першій світовій війні, з початком двадцятих років починається рух

за нову архітектуру, за відвоювання наново тих позицій в архітектурі, що вже здавалось були завоювані в 1890 році з будовою башти Айфеля та Палацу машин Фрайсонета.

Боротьба за нову архітектуру спершу починається у Франції в роботах Августа Пері, який широко застосовує новий матеріал — залізобетон, та Корбюз'є. Трохи пізніше — в Німеччині в роботах Еріка Мендельсона і групи Ваймарського Баугауз, який очолює Вальтер Гропійус. Починається доба, яку ми назагал окреслюємо терміном „Функціональна Архітектура“.

Наступне тридцятиліття приносить вже повну перемогу нової архітектури над традиційним ворогом — еkleктично-компілятивною, псевдокласичною архітектурою кінця дев'ятого століття. Найбільш характерною ознакою раннього періоду сучасної архітектури був пуританізм, повне вилучення всяких прикрас і орнаментів та зив на зовні чистоту конструктивної форми. Другою радикальною і важливою ознакою була ідея відокремлення окремих частин плану, з яких компонується будинок, і виявлення їх функцій назовні у фасаді будинку. Найкращим класичним прикладом цього є будинок Ваугаузу в Дессау, збудований Гропійусом у 1926 році, в якому кожний елемент плану був відокремлений і мав свою функціональну форму, відповідну до призначення будови. Так, наприклад, майстерні являли собою велику скляну коробку; приміщення, в яких були розташовані класи, — багатоповерховий будинок з балконами; кафетерія була довга і низька. Всі ці окремі елементи будинку були функціонально пов'язані між собою переходами і цілий комплекс будов являв собою одну завершену, збалансовану

композицію, в середині якої кожний будинок мав свою власну експресію, що назовні являла його призначення. Звідси й походить назва „функціональна архітектура“.

Конструктивізм та функціоналізм лягли в основу новітньої архітектури. Такий швидкий успіх і швидко перемогу нової архітектури над консервативними стилями попередньої доби визначили багато факторів. Визначну роль відіграли нові блискучі технічні та наукові винаходи середини дев'ятнадцятого століття, а також вирішальним фактором явилася філософська концепція природи сучасної цивілізації.

Великі наукові та технічні відкриття дев'ятнадцятого століття, технічний прогрес, здавалось, мали раптово поліпшити прогрес доло цілого людства. Машина стала символом нової віри. Машина, механічний прогрес мали розв'язати всі проблеми людського існування, раптово і автоматично поліпшити доло людини, внести в життя найвищий порядок, створити новий рай на землі, переністи людину із світу „вчорашнього дня“ у світ „завтрашнього дня“, в цілковито новий світ, простий і механізований світ машини. Традиційні знання, досвід, традиційні форми і цінності являлись гальмом, яке затримує розвиток. Це гальмо муслило бути усунене. Все повинно було підпорядкуватись розвиткові техніки, розвиткові машини. Архітектура — це мистецтво, що більше інших мистецтв закорінене в землі, в певному суспільному й державному організмі. Вона одна з перших відображає в собі процеси, які переходить людство, дає вислів кожній новій цивілізації, кожній новій добі. Отже і в добу розвитку техніки та прогресу машин — її завданням було дати вираз новій добі, добі, в якій плінує машина. Щоб дати вираз цій добі, архітектура сама муслила бути опанована поверховою естетикою, що вбачала вплив респекту до машини в тому, щоб і сам будинок зробити подібним до машини. Корбюз'є в своїй книжці „До нової архітектури“ на початку двадцятих років проголошує, що будинок повинен стати машинною для життя.

Оже, без огляду на те, що собою уявляє людина, які її персональні нахили і бажання, без огляду на те, який матеріал і метода кон-

струкції — будинок мусли стати машинною, кухня — лабораторією їжі, лазничка — операційною залесою. Я не буду торкатись характеристики всіх тих внутрішніх течій та шукань, які виникали і які супроводжували розвиток новітньої архітектури на протязі останніх сорокап'яти років. Їх було багато: конструктивізм, функціоналізм, формалізм, утилітаризм, сенсуалізм, бруталізм і т. д. Всі вони на загал є лише частинними виявами одної загальної філософської концепції, що її характеристику було подано вище, концепції суто раціоналістичної і реалістичної, яка лишлася незмінною і по сьогоднішній день, бо незмінною лишлася ще сама доба, її зміст і стиль.

Роки поміж першою і другою світовими війнами проходять під знаком теоретичних і практичних шукань. Іде опанування нового матеріалу (залізобетон, шкло, сталь), опанування нових конструкцій (стаєво-каркасні й залізобетоніві), та встановлюється нова вільна функціональна форма планування, нові виміри і нові уявлення простору, нові масштаби будови. Це роки становлення нової архітектури, роки, які дають ряд блискучих особистостей, теоретиків і практиків архітектури, як Корбюз'є (Франція), Нерві (Італія), Дудок (Голляндія), Алвар Алто (Фінляндія), Міс Ванедег Ро (Німеччина, Америка). В часи по другій світовій війні, перша декада проходить під знаком практичного застосування вироблених поміж двома війнами теоретичних концепцій в архітектурі та певної перверсії.

Модерна психологія машинної доби показала людині глибину її власної натури у всіх внутрішніх зламках і у всій її творчій потенції. Одночасно ця доба виторіла бюрократичні типи і особистості — стерілізовану, безконтрольну, ультимативну, ворожу до всякої іншої форми життя ніж їхня власна, відірвала їх від людського духу й людського коріння. І це знаходить своє відображення в новосній архітектурі першої декади. Приходить перверсія. Архітектура стає бізнесом, в якому архітекта мало цікавлять або й зовсім не цікавлять теоретичні концепції декади. Приходить перверсія. Архітектура стає бізнесом, в якому архітекта мало цікавлять або й зовсім не цікавлять теоретичні концепції декади. Приходить перверсія. Архітектура стає бізнесом, в якому архітекта мало цікавлять або й зовсім не цікавлять теоретичні концепції декади. Приходить перверсія. Архітектура стає бізнесом, в якому архітекта мало цікавлять або й зовсім не цікавлять теоретичні концепції декади.

дають йому нові конструкції та матеріали. Його зовсім не цікавить і він мало рахується з просторовою реальністю існуючого світу, в будовах, які він проєктує; його лише цікавить їх комерційна експлуатація. Це єдине, що він респектує, створюючи безобличні анонімні форми, що їх без кінця можна повторювати в кожному новому проєкті. Якраз прикладі: сучасний „Office Building“ або багатопверховий житловий будинок. Ця архітектура суто комерційна і утилітарна, позбавлена всякої філософії, що відповідала б органічним функціям людських заотребувань, являється апотеозом панівного бюрократичного духу сьогоднішнього дня, голого і порожнього.

Сучасних архітектів можна поділити на три категорії. Перша її основна — це бізнесмени, спекулянти в архітектурі. Вони позбавлені всяких принципів, елементарного смаку і елементарних знань та розуміння сучасної архітектури. В їхньому розумінні, щоб зробити будинок сучасним, модерним — означає убагати в будинок стільки різних форм, різnorodних матеріалів та кольору, скільки лише людське око здатне скопити, сполучуючи все те до купи в різних і диких контрастах. У них є свої вироблені штампі й методи, якими вони послуговуються, щоб задовольнити примітивний смак замовця й створити для нього ілюзію доброго й багатого життя.

Друга категорія — це архітекти, що не втратили смаку, — або принаймні намагаються його мати. Вони також мало цікавляться теоретичними проблемами. Їх найбільше цікавить зовнішній вигляд будинку і мало обходять функціональне розв'язання плану. Їх вимоги зводяться до того, щоб мати певну кількість, не багато і не мало, контрастувачих елементів, які вони могли б пов'язати естетично в добре збалансовану композицію.

Нарешті, третя група — дуже нечислена — це творчі архітекти-мистці, що шукають нових шляхів, виношують нові ідеї, створюють нові форми, нові архітектурні концепції, творять нові смаки. Вони непрямо ворожі до духу перших груп, проти яких протестує й бунтує вся їх творча натура. Це інтелектуалісти з великим теоретичним і творчим багажем, які підіймають голоси

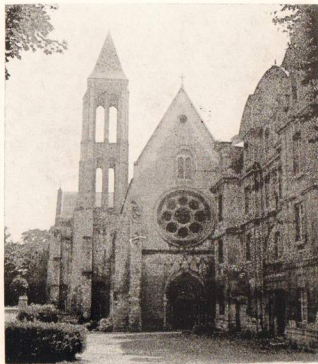
проти перверсії в архітектурі, що її несуть зі собою дві попередні групи. В нашій ді, коли людство неначе заклинило в хаосі сучасного мист „минулим“ і „прийдешнім“, між „загубленим“ та „обиданим“ расм, прагнення до стабілізації (економіки, політики, культури, тощо) є коженною передумовою для розвитку архітектури і всякого мистецтва взагалі.

Сьогоднішня ситуація нагадує ситуацію, що супроводжала народження новітньої архітектури на початку нашого століття, коли маленька група творчих архітектів почала свій бунт, свою революцію проти старих форм архітектури, висунувши ідею функціональної простоти. Сьогоднішні творчі архітекти — мистці, піднімаючи свій бунт і свою революцію, починають дивитись назад через голову і через час народження нової архітектури у давнє минуле, яке стає до часу народження класичної архітектури і її концепції. Висувається ідея загальної уніфікації всіх елементів будови. Функція, конструкція, утилітаризм — все мусли бути пов'язане в гармонійну мистецьку цілість через художню форму, яка в своїй простоті має дати візю нової краси в класично досконалі формі, що випливає б з функціональності й конструкції самої будови.

Різка і кардинальна ревізія, що має знестись тут усі усталені досі популярні форми бюрократичної архітектури, що ними послуговуються так широко дві попередні групи, зродилася на початку нової декади, десь коло 1955 року, з появою каліції „Роншам“ Корбюз'є. Це ніби парадоксально, що той самий Корбюз'є, який почав революцію на початку нашого століття, кинув гасло „Будинок це машина для життя“, — упродовжив принцип раціоналістичної філософії в архітектурі, — під кінець свого життя підняв бунт за одуховлення архітектури, за її поетичність та гармонійність, серед якої має народитись і виховатись одуховлена творча людина завтрашнього дня, відмінна від людини машинної доби, машинної архітектури.

В каліції Роншамі і в домінікаському монастирі Ля Туретт (пізнішої будові) через поетичність і гармонійні форми, якоюсь хвилю

ючо-містичною дорогою — він ніби повертає назад до античних законів пропорції та ритму. Те саме ми бачимо і в його плануванні й забудові новопоставленого індійського міста Чандігар, де кожний будинок має своє власне обличчя і говорить своєю мовою. Покищо сьогоднішні творчі архітекти-містці стали на шлях творення монолітної архітектури, в якій кожний будинок мусить мати своє власне архітектурне обличчя, власні яскраво виражені форми, а не анонімно-безіменні. Найвизначнішими з будов, що знаменують цей шлях є роботи Нерві (Італія), Джіу Понті (Італія), Феліке Канделла (Мехіко),



Церква св. Вінцентія в Санлісі, Франція — фундація Анни Ярославни.

Оскара Неймесера та Луці Коста (Бразилія). Сюди належать остання робота Франка Лойда Райта (Гугенгайм Музей в Нью Йорку), роботи покійного Аєро Саарінена (авдиторія Технологічного Інституту в Масачусетс) і роботи молоді генерації, що лише починає виходити на авансцену.

Як розвнеться цей рух і які будуть його наслідки — сьогодні ще тяжко сказати. Безсумнівним є одне, що в ньому уже пробиваються паростки нової архітектури, — архітектури майбутньої доби і майбутньої цивілізації, яка прийде на зміну сьогоднішній машинній добі.

Свяген Блакитний

St. Vincent church in Sanlis, France — foundation of Queen Anna, Kievan princess.



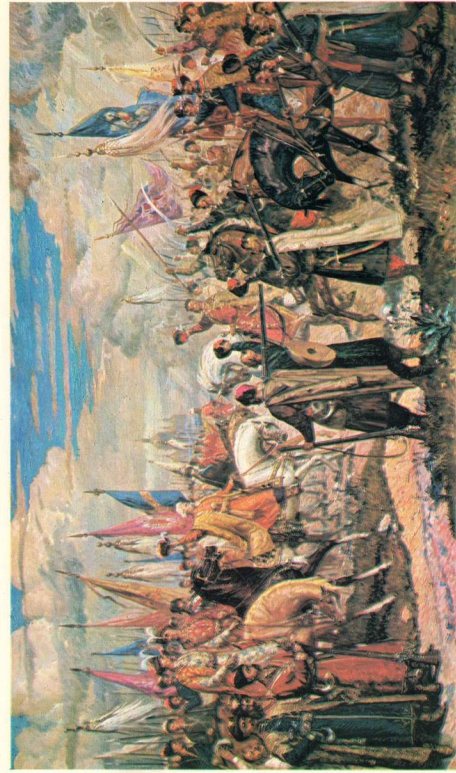
Григор Крук: Помивачка — бронза.

Hryhor Kruk: Charwoman — bronze.



Андрій Солонуб: Стара французька ферма — ліногит.

A. Solonub: Old French farm — Linoleum cut.



Петро Андрусів: Зустріч Масаїв з Гораленком, 40"×72" — олія. (Корекція з-р. М. Волгограда).

Petro Andrusiw: Masajo's Meeting with Hordienko — oil, 40"×72". (Collection — Dr. N. Woytowycz).



Петро Капшученко: Музыка — керамічна маса.

P. Kapschuchenko: Musician — stone-ware.

МИСТЕЦТВО І ТРАДИЦІЯ

СКАЗАТИ, що таке традиція, є так важко, як окреслити, що є мистецтво тому, що джерелом традиції є мистецтво, а джерелом мистецтва є життя. Отож, щоб визначити поняття мистецтва, треба перш усього докладно пізнати, що є життя. Однак, пізнати справжнє життя не можливо без його Творця, життя бо не є видиме і не посідає матерії, що її можна б дослідити в лабораторії; тому тільки Творець може нам відкрити свою науку, чим воно є. І, щойно вийшовши з цієї науки, можна життя дослідити — і це можна зробити тільки при допомозі мистецтва.

Коли досліджувати правдиве життя з допомогою мистецтва, тоді стає ясним, що справжнє життя — це душа людини, без неї не було б мистецтва, а без нього не було б традиції. Пізнати насправду, що означає традиція значить пізнати, що являє собою мистецтво для людей взагалі, але пізнати правду мистецтва значить пізнати тайну людського життя і його Творця.

У простих речах криється велика Божа мудрість, яку ми можемо пізнати саме завдяки цій простоті. Знати прості речі, це знати про основу нашого життя. Про речі найпростіші і найпростішою мовою говорити до нас Бог через св. Письмо: в ньому сказано, як постав світ, хто його створив, що є життя і яка його ціль і вартість, там сказано про безконечність того життя і, навіть, як ми повинні жити тут, на землі. Другою подібною мовою, щодо простоти й правдивості, є мистецтво: тут нема місця на брехню, бо якщо б хто навіть хотів тут брехати, то ця брехня стане явною. На картині можна все

побачити, а те, що можна бачити, не є вже брехнею, тільки видимим злом. Усе лихо, що існує і постійно ходить за нами, як наша тінь, не є видиме, але ми постійно зустрічаємо його дію, з якої часто залишаються трагічні наслідки.

Щоб пізнати як діє зло, треба зрозуміти, що є добро. Бо так, як тінь може бачити тільки тоді, як є світло, так само лихо пізнаємо тоді, як пізнаємо що є добро.

Мистецтво є видимою мовою, воно говорить до нас показовою формою, тому воно ставить нам перед очі переважно все те, чого звичайно не бачимо. Воно „науково“ вчить нас того, чого не вчить жадна інша наука. Мистецтво, як своєрідна наука, має спроможність через показання доказати існування духового, невидимого світу, чого не може зробити жадна наука, розвинена людиною — і це є одне із головних завдань мистецтва.

З жalem треба ствердити, що велика більшість людей не вміє читати мистецтва і дивиться на нього так, як аналіфабет на книжку: хоч він її бачить, але не знає нічого про те, що в ній написано. С люди, що майже нічого не знають про мистецтво, є такі, що знають частинно, але нам здається, що тільки дуже мале число людей правдиво знає, що таке мистецтво і яку вартість воно має для народу. Натомість можна ствердити, що є багато таких, котрі думають, що вони знають, що таке мистецтво, забирають слово про нього, але, на жаль, з їхнього говоріння чи писання виходить, що вони не тільки самі не знають, але ще й іншим шкодять своїм обманливим висловлюванням про нього. Люди, які не знають нічого про основу мистецтва не спроможні зрозуміти й традицію, що є частинною мистецтва.

Думасмо, що буде до речі навести тут хоч би один приклад — зі статті, що була надрукована в газеті „Америка“ 20 грудня 1968 р. під заголовком „До глибини християнських традицій“ за підписом д-ра М. Бараболя (Інформаційна Служба УКЛП):

„Свята Літургія — це гостина, не концерт ні вистава, щоб прийти побачити, послухати і відійти. В міру можливості гостина ця може відбутись й у величавих умовах, у гарно влаштованих храмах, при співах і музиці, але все це лиш декорації, додатки. З християнського погляду величавішою була Служба Божа, яку відправляв наш Верховний Архієпископ у бараках таборів Сибіру, де певно не було таких, що відійшли б від стола, не прийнявши Св. Причастя, ніж велич маніфестації у Грент Парку, в Шикаго“.

У наведених цитаті є надто багато сказано загально про речі дуже важкі для кожного християнина, але ми звернемо увагу на те, як автор розуміє мистецтво в церкві, коли він говорить, що гостина може відбутись у гарно влаштованих храмах, при співах і музиці, але все це лиш декорації, додатки. Таким писанням він не залишив у нас сумніву, він виявив повне незнання мистецтва.

Кожна дія має свою ціль і форму так, як жадна форма не постала без дії, бо тільки при допомозі дії невидимої сили постав видимий світ. Що існує невидима сила — дуже легко доказати, але, доказати існування невидимого світу, правдивого життя й його безконачності неможливі не тільки для тих, хто не знає що є мистецтво.

Мистецтво є єдиною наукою, при допомозі якої людина від початку існування на цій землі досліджувала й далі досліджує постійно і видимий світ та світ невидимий (духовний) і правдиве життя і його Творця. Досліджуючи видимий і духовний світ можна прийти до висновку, що людина не створила жадної форми, але вона ті форми досліджує, пізнаючи, користуючись ними так, як в неї бажання, ціль, знання, розвинена любов і відчуття. Якщо хтось має сумнів щодо такого твердження, нехай поспробує дослідити хоч би тільки маленьку частинку природи, щоб

переконатися, яке тут багатство різних форм, як кожна рослина архітектурно й геометрично збудована — не говорячи про невидимий світ, що є безконечний.

Хоч видимий світ існує завдяки невидимому, наука, на жаль, майже нічого про нього не знає, а тому вона не може знати, що є правдиве життя, воно бо є частинкою невидимого світу. Через незнання невидимого світу і правдивого життя є так багато різних глумачень про фантазію людини, які звичайно неправдиві і шкідливі, бо ширять неправду серед загалу. Ледве чи приходить хоч би на думку людям, котрі багато про неї говорять, що фантазія (і уява) існує тільки тому, що існує невидимий світ, і якщо б його не було, не було б фантазії — і нас самих.

Людина своїм умом притягає різноманітні форми з невидимого світу і також з видимого, про які вона ще нічого не знає — подібно, як радіовий приймач притягає радіові хвилі, а не, як дехто думав, сама є творцем різних форм, замість дослідити де є джерело тих форм і звідки людина їх черпає. Але саме тут і виявляється вбогість сучасної науки, про що говорить факт, що людина пізнала вже, як можна полетіти на місяць, але ще не знає, що є правдиве життя і яка його ціль.

Так, як у видимому світі існують світло і темрява, так, подібно, в невидимому існує добро і зло. Але існування всього, що живе у видимому світі, залежить від світла, а не від темряви, і так само існування невидимого світу залежить від добра, а не від зла.

Коли наша частина землі відвернута від сонця, тоді все опановує темрява, але коли земля знову до нього повернеться, наступає день. Прихід дня не означає, що темрява зникла, бо тінь, яку ми бачимо, свідчить про те, що темрява далі існує, але сонце освітлює її так, що ми можемо бачити все, що темрява перед нами закрила. Світло, якому завдячуємо день, не є тільки джерелом тимчасового життя, але воно також просвічує наш розум так, що ми можемо бачити і розуміти; бо світло не є силою видимого світу, але силою правди і добра світу невидимого,

від якої залежить тимчасове життя у видимому світі — і є також незаперечним доказом існування невидимого світу.

Світло, що його досліджує наука, не є світлом правди, тільки дією матерії, що постала завдяки світловій правді, що його ніхто не в силі дослідити в лабораторії, але його можна дослідити завдяки науці Христа і завдяки мистецтву. Темрява не є тільки символом зла, але його існуючим документом, чи людина визнає його існування, чи ні.

Цією спробою відхилити хоч маленьке віконце у невидимий світ ми бажали показати правду, яку заперечує модерна людина хоч нічого про неї не знає, а не знає тому, бо не хоче про неї знати.

Мистецтво є тільки одне, а ним є: видимий і невидимий світ, якого Творцем є сам Бог; бо те, що людина називає мистецтвом, є тільки „мистецьким пізнанням“, що його людина розвиває завдяки її душі і її бажанню пізнати, що є видиме й невидиме, цебо видимий і невидимий світ та їх Творця. І саме з такого пізнання людина сформувала церкву, присвячуючи її Богові, в якій то церкві під видом хліба і вина перебував сам Христос. Тому все, що в ній є, є частинкою церкви, а не додатком чи декорацією її. Храм, престол, кивот і все інше, включно із священничими ризами і зформоване людиною з волі самого Бога і за його вказівками, при чому дія цього визначено навіть майстрів, яким дано і хист і покликання додавати свої власні задуми. Для перевірки цієї думки кожний може заглянути до книги св. Письма (Вихід 25, 26, 27, 28).

Мистецькому пізнанню пришили фальшиве глумачення люди, які не дослідили його і навіть не зробили серйознішої спроби в цьому напрямку, а тільки відгадують, кожен на свій лад, тому є так багато різних і противорічних глумачень, в більшості шкідливих, бо через них ширяться неправду із шкодою для людей.

Пояснюван мистецтва є дуже багато, але найбільше, нам здається, загальних і виглядають вони часом як примітивніми. Більшість людей уважає мистецтво декорацією, копією природи, роззагою, насолодою

і приємністю, висловом переживань, інтерпретацією свогосприймання, комунікацією — і багато іншого, подібно. Усі ті пояснення не є впливом думання більшості людей, а тільки одиниць, котрі накиншли своє розуміння більшості, що його сприймала, як щось зрозуміле й правдиве, бо так їй було вигідно і до нічого її не зобов'язувало.

Є також більш індивідуальні глумачення мистецтва, які не є доступні для загалу з першої руки, аж поки хтось їх не розвоніти і не почне вливати в думання молодих людей, за допомогою яких воно з часом починає діяти і на загал. Але з індивідуальними глумаченнями також виступають нікто інші, як мислителі й науковці, які забирають слово про мистецтво, хоч самі його не дослідили як слід. Воно щоб його дослідити, треба присвятити цьому своє життя, а вони роблять це між іншим досліджуванням, про що вони говорять самі, якраз своїм глумаченням. Вони розглядають мистецтво переважно тільки з погляду естетики, і одні підносять його до небесних височин, інші знову майже закопують у землю. Тому наведемо хоч декілька їхніх висловлювань про красу і мистецтво, як їх подає Лев Толстой у своїй книзі „Що таке мистецтво?“

Вінкельман (1717-67) твердить, що законом і метою всього мистецтва є краса, незалежна від доброті. Існує три роди краси: краса форми, краса ідеї, що висловлюється у поставі фігури (в пластичному мистецтві) і краса виразу, осадження тільки тоді, коли дві перші є присутні. Ця краса виразу є найвищою ціллю мистецтва.

За П'єр Андре („Нариси про красу“, 1741) існує три роди краси: Божа, природна і штучна.

Згідно з Батто (1713—1780) мистецтвом позаяк на імітуванні краси природи, його ціллю є давати радість.

За твердженням Гегеля, Бог проявив себе у природі та в мистецтві, у формі краси. Бог висловлює себе двома способами: у об'єкті і в суб'єкті — у природі та в душі. Краса — це сяяння ідеї крізь матерію. Тільки душа й те, що до неї належить, є творцями гарне, тому краса природи є тільки відбиттям

ком природної краси духа — краса має тільки духовий зміст. Проте, духове мусить появлятися у змисловій (сприйнятій для змислів) формі. Змислове виявлення духа є тільки зовнішнім виглядом, і той зовнішній вигляд є єдиною реальністю краси. Таким чином, мистецтво є виявом тієї появи ідеї і є за собою, так само, як релігія та філософія, до нести до свідомості і виразити найглибші проблеми людства і найвищі правди духа.

Гартман (1842) каже, що краса лежить не у зовнішньому світі, ні не в „речі самій у собі“, ані не в душі людини, а в „уявності“, поданій мистцем. Річ сама в собі не є гарна, вона тільки транспонована в красу мистцем.

Згідно з Бергманом (1840—1887) у його творі „Про красу“, здефініювати об'єктивно красу — неможливо. Красу можна сприйняти тільки суб'єктивно, а тому проблемою естетики є визнати, що кому подобається.

Французький метафізик Равесон каже в своєму творі „Філософія у Франції“: „Найбожественніша і в принципі найдосконаліша краса криє в собі тайну світу, а весь світ є твором абсолютної краси, яка є причиною речей тільки через ту любов, що вона у них вкладає“.

За Дарвіном, краса є відчуття, прикметне не тільки людям, але й тваринам, цебто предкам людини. Пахли подивляють свої гнізда, оцінюють красу у своїх любовних партнерів. Краса має вплив на подружжя людей. Вона заключає в собі різnorodну відміну концепцій. Джерелом мистецтва музики є зов самця до самки.

Можна б наводити багато глумачень мистецтва, від Платона почавши, однак всі вони записуються в тіні через недостачу правдивого наситнення, чим насправді є мистецтво. У деяких визначеннях є виявлена добра воля пізнати правду мистецтва, але твердження не виявляють доказових фактів, тому вони в нічому нас не переконують, а тільки вказують на відгадування. Інші говорять про мистецтво так, наче б хтось говорив про воду і пробував доказувати, що вона служить тільки для нашої приємності,

миття нашого тіла чи брудної підлоги, не будучи свідомим того, що вода є для життя і життям нашого тіла, хоч нею можна також мити і наше тіло. Люди, які думають, що мистецтво є тільки декорацією чи додатком в людському житті, таким своїм мисленням прибили мистецтво до стіни, тому й їхнє розуміння універсальності є таке, як віддал між картиною і стіною.

Мистецьке пізнання не є декорацією, а вікном в універс, через яке можна, побачивши його, зрозуміти його велчі і досконалість.

Хто не знає повної вартості мистецького пізнання, той несвідомий того, що його засяє такий великий, як саме життя людини. Бо хоч початок людського життя є в народженні, то воно ніколи не кінчається, воно стає вічним, не зважаючи на те, що тіло вмирає. Мистецьке пізнання є якраз свідомством безсмертності людського життя і єдиним мостом, який г'яже матеріяльний світ із духовим, мостом, через який можна перейти і пізнати тайну вічної правди. А Христова Церква є її документом, в якому зібрані універсальні форми пізнання видимого й невидимого світу.

Людина зформувала храм і св. Літургію з видимих і невидимих форм. Видимими формами є будова храму, престіл, кивот, чаша, кадило, ризи й усе інше видиме, що є необхідне для гідного відслуження Служби Божої. Сама св. Літургія зформована виключно з невидимих форм: музики, співу й слова, якими людина виявляє своє пізнання духового світу, в яке також включили Господню молитву і слова Христа, що містять у собі силу невидимого чуда, при допомозі яких священник перемінює хліб у Христове тіло, а вино в Його кров. Усі видимі й невидимі форми в церкві мають свої точні призначення, але, окрім призначення, вони ще представляють собою всевіт.

Видимі форми в церкві репрезентують видимий світ, а всі невидимі — світ невидимий, натомість живопис репрезентує видимий і невидимий світ, бо він є найвищим пізнанням людини, яке людина може розви-



Stepan Rozok: Кольор у житті — олій, 22"×36".

Stepan Rozok: Color in Life — oil, 22"×36".

нати, окрім науки самого Бога. Тільки живописом можна поєднати матеріальний світ із духовним-невидимим в одну цілість для переведення аналізу і відкрити цю велику тайну, що там діє. Також, тільки живописом можна показати у видимій формі Творця Всесвіту, — і, навіть, коли б Він був представлений на м'язьбонах полотен, то Він відображений у всіх разом і поодинокі, якщо в кожному з них зосібна будуть віддані найвища ця, знання, любов і відчуття. Можна взяти за приклад чудотворні ікони: тут живописець навіть невідомий. Ікони для деякого можуть виглядати примітивними, наче б тут бракувало до певної міри майстерності, але це може здаватися таким тільки для тих, хто шукає ремісництва в правді — цебо нехтує тим, що найважливіше в картині. Бо саме людина, що малювала цей образ, віддала все, що мала: віру, знання, любов і відчуття, а в заміну за цю жертву вона пізнала духову правду, яку й зуміла виобразити. Бо якщо так не було б, то Творець не вибрав би цієї ікони, щоб прославити свою землю Матір і себе, як Спасителя людства. Та ледве, чи це можна намалювати за гроші, або роблячи так, як цього вимагає замовець, або заступити копією: тут така різниця, як між живою людиною і її фотографією. На жаль, сучасна людина загрозила відчуття, а з ним і розуміння до такої міри, що незабаром награс на пластинку молитву, щоб таким чином грамофонний апарат молився за неї, думаючи, що такою комбінацією і вигородо, що стали тепер джерелом думання, можна здобути шлях у справедливу вічність...

Храм і відправи, що відбуваються в ньому, є збором усіх форм мистецького пізнання, в центрі яких втілена св. Літургія і проповіді священника, який голює науку Христа, включаючи також свої пояснення.

До збору форм у церкві належать архітектура, живопис, слово (письменство), музика і сцена. Без цих ділянок мистецького пізнання не можливо відправити Богослужбу в її повноті. Та хоч їх вираховано тут п'ять, насправді існує тільки одне — образотворче, без якого жадна дія не можлива.

Початком і розвитком пізнання, що його набуває людина впродовж свого життя, являється образ видимого світу, і тільки в ньому вона пізнала, що її існування залежить від нього, і тільки цей образ насуває людські питання: як цей світ постав? Хто ним керує? Яка його ціль і що його джерело? Коли дослідити цей образ світу за допомогою мистецького пізнання, то аналіз виказує, що нема образу без гармонії, а музика без образу, бо тільки образ є музикою, яку людина пізнала в образі світу. Слово, людина сплусе образ і дію, яку вона пізнала в ньому, тому, бо силою Слова постав світ і ця сила постійно в ньому існує, а без неї світ перестав би існувати. Тому силу Слова людина може пізнати тільки в образі, в ньому бо вона існує, а без цієї сили світ перестав би існувати, незалежно від того, чи людина свідомо того, чи ні. Хот сама людина є образом індивідуальним, однак її існування залежить від універсального образу, що постав завдяки силі Слова, про яку людина ще нічого не знає. Образ є також архітектурою невичерпних форм, у ньому постійно діє будівничча сила Слова, що відбувається на сцені образу. Нам здається, що тепер кожному може стати ясним, що щоб тільки був зброєний священник знак хреста при служенні св. Літургії, то це є уже дією „актора“ на сцені, бо найменша жертва вимагає дії, а кожна дія є одною із форм універсального образу.

Святиня, духовник і люди формують собою один образ, а всі речі, яких уживає при служінні священник, є, кожна зокрема, частиною образу, але всі разом служать для цієї одної живої образу, що ним є св. Літургія. У тому живому образі діє сила людської душі та її Творця, що є присутній у ньому через те, що люди зібрані „в Його ім'я“. Бо „де двоє або троє зібрані в ім'я Моє, там Я посеред них“.

Живопис у церкві показує що присутність у видимій формі, бо навіть орнамент не є декорацією стіни, а ним є показана сила, що діє у формах природи й у формах невидимого світу, які людина пізнала через мистецьке пізнання. Декому може виглядати, що листя на дереві є тільки його декорацією, однак ми знаємо вже його призначення

і функцію. То, чи не час уже знати кожному християнній церкві є орнамент у церкві, а чим видко церква?

Якщо сьогоднішній християнин не знає, чим є мистецьке пізнання в церкві, то як він може знати, що і чим є традиція для народу? Читаючи писання різних людей про традицію, їхнє тлумачення її, зроджується враження, що більшість із них говорить тільки про її раму, а не про образ, в якому містяться правдива вартість. За таку раму їм служить саме слово „традиція“, котре не є для них, мабуть, нічим більшим від великої торби, куди скинуто все: великі духові надбання їхніх предків і звичайні привички, які не мають жадної духової вартості. Тому корисно було б, якщо б ті люди усунули зі своїх понять про традицію некорисні звички і „додачки“ без значення, але лихом є для народу, коли ці люди, через свою сліпоту усувають із життя народу духові здобутки, через незнання їхньої вартості. Немає нічого вартісногого для людини, як пізнати духову правду і згідно з нею жити, бо без неї людина стає, як рослина без води. Традиція у повному значенні слова є пізнанням людиною через мистецьке пізнання духової правди, про яке кожний народ дбає й розвиває його, а без цього він загравує своє „я“ і своє облеччя, як народ. Тому для нас, українців, духові здобутки наших предків повинні служити основою нашого життя, так, як вони стали колись джерелом духового життя Русь й сучасної України. Ми переконані, що одною з головних наших хиб є те, що, замість вивчити нашу традицію, як живу силу, ми тільки копіюємо її, немов назовні скриню, оббиваючи її бляшаними прикрасами, замість заглянути до її нутра, до правдивого нашого скарбу духової правди. Законів природи не копіюємо, але вивчаємо їх, щоб могли ними користуватися для розвитку нашого життя, так само нам необхідно вивчити традицію наших предків і пізнати цю велику силу та її вартість, щоб ми могли на ній розвинути свою власну духову вартість; бо смовіниця, котра не родить плути, призначена на знищення.

Як кожна людина відрізняється характером свого письма, так кожен нарід відрі-

зняється характером свого мистецького пізнання, що є підставою для розвитку духового й матеріального життя.

Завданням мистецького пізнання є пізнати духову правду тому, що ця правда є джерелом усього, що існує у видимому світі, і щоб могли пізнати, що є матерія, перше треба пізнати духову правду і її силу, бо вона є джерелом матерії.

Визначаючи закони природи, людина тим самим вивчає силу правди, яка діє в природі і є її „продуцентом“. А все ж, хоч сучасна наука так пильно вивчає природу та її закони, вона не знає, що є ті закони і де їхнє джерело, а що є джерелом матерії. Відповідь на цю безпорадність досить проста: вона вивчає природу та її закони з протилежного боку і тому нездібна пізнати правду, бо матерія стала для неї заслоном. Ніхто не досліджує рукою розум, але кожний має спроможність розумом дослідити руку, так само неможливо дослідити через матерію „правду“, але при допомозі „правди“ можна дослідити матерію і закони, що в ній діють. А коли дослідимо їх як слід, то одержимо відповідь на питання, що є закони і матерія і що і де їхнє джерело.

Часом можна почути від наших духовних людей, що український народ є дуже віруючий, однак, коли перевірити дійсність шляхом мистецького пізнання, то виходить, що так було в минулому і на це є підтвердження в мистецькому пізнанні, але, чи так є тепер — лишається відкритим питанням.

Кожному відомо, що віра не є цюсє статичне, але є силою, що показується в дії одиниць і цілого народу. Правдива віра в Бога єдиє в собі знання, любов і відчуття, і, якщо б ми її мали, то діяли б усі, як один, а один, як усі в обороні правди, бо коли б ми вміли оборонити правду, то також бун б здієби оборонити свою державу.

Наші предки залишили в традиції зразки дії своєї віри, що сягають у доісторичні часи, в Трипільську культуру; бо коли проаналізувати тільки кераміку в орнамент на ній, то можна пізнати, як дуже високо розвинута була духовна культура того часу; орнамент бо на кераміці — ніщо інше, як

записки досліджених законів правди, що існують у видимому й невидимому світі. Тому трипільська людина, дослідивши ці закони правди так досконало, не могла не вірити, що існує надприродна сила, котра керує ними і що вона є джерелом усього існування, а її існування також залежне від цієї сили. Підтверджує це й факт, що цей орнамент знаходиться на кераміці для прикрашання поживи. Також є очевидним, що коли ця людина вивчила закони, то вона згідно з ними поступала. І саме тут виявлена велика віра, що була джерелом княжої Русі, але вже тільки частинно сучасного українського народу. Тут також треба підкреслити, що коли на Русь прийшло християнство, був уже добре розвинутий ґрунт глибокої віри; хоч наші предки не знали ще науки самого Творця законів, але вони поступали згідно зі своєю вірою, яку ми тепер називаємо поганською. Бо прийнявши християнство, вони перенесли багато з поступовань своєї віри у християнську, тому й ця віра була тоді глибока — вони практикували, розуміючи її, тоді, як ми мало практикуємо, а ще менше розуміємо. Зрозуміти правдиво віру можна тільки через практику, бо в практикуванні віри криється сила правди, в яку віримо.

Форми кераміки й орнаменту показують, що трипільська культура була перше, ніж

грецька, чи навіть єгипетська, бо з неї вони з часом розвинулися. Тому, коли хтось думає, що ми з прийняттям християнства перебрали також візантійську культуру, то ми думаємо, що так не є: вони запозичили від наших предків, а ми перебрали, уже з „процентом“. Дальша аналіза трипільської кераміки виявляє, що трипільці дослідили і впровадили в життя три основні форми, без яких розвиток матеріальної культури неможливий: коло, простокутник і трикутник.

Пишучи ці рядки про мистецьке пізнання і традицію, ми повні свідомі, що наświetлити в розмірах статті той переважливий факт, яким є мистецьке пізнання — неможливо. Але, нехай ці думки будуть хоч маленьким зернятком на незасіяній ниві, а ми залишимося в надії, що колись придуть люди, котрі будуть вирощувати більше зерен, якими засіють цю порожнечу незнання правди людиною. Як може людина правдиво любити гарний день і знати його вартість, коли вона не знає, що цей день є і хто його Творцем?

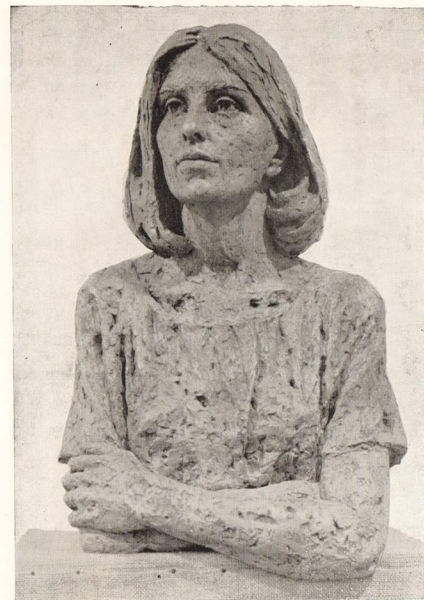
А це є ті дні, якими кожний із нас живе і ними наше життя пораховане. Напротязі шести днів постав світ, а скільки днів ми знівечили впродовж нашого життя через те, що не знаємо вартості дня і цілі нашого життя?

Степан Рожок



Михайло Дмитренко: Екслібрис.

M. Dmytrenko: Ex libris.



Річ Армстронг: Роксоліана — гіпс.

Reed Armstrong: Roxolana — plaster.



Вячеслав Васьківський: Кіт — дереводрук,
28×53 см.

28

W. Waskowsky: Cat — wood printing,
28×53 cm.



Христина Зелінська: Квіти — олія.

Christine Zelinsky: Flowers — oil.

29



Дмитро Левницький (1735—1822) — (портрет роботи П. Яковлева).

Dmytro Lewyckyj (1735—1822) — (Portrait by P. Jakowlew).

МАРІЯ ДОЛЬНИЦЬКА

ВОСТАННІХ десятиліттях інтерес мистців до техніки емалю значно підупав. Лиш де-не-де якийсь маляр ще щось зробить з емалю, але і то скоріше якусь копію з більш чи менш відомого образу, як власну оригінальну композицію. Найприкрішим явищем

є те, що сучасний занепад емальної техніки не є причинений естетичними вимогами часу, бо емаль так само подобається тепер, як і впродовж тисячеліт, лише чисто матеріальними умовами. Праця в емалю вимагає дуже багато часу і труду, що очевидячки мусять впливати на її відносно високу ціну і на малу „продукцію“. Нині мистець не міг би вижити виключно з творчости в емалю і тому звертається він до таких технік і таких стилів, які вможливають йому легше й більше творити. Також ті чинники, які сьогодні мають величезний вплив на вироблення в громадянстві „смаку“ і „запотребування на мистецькі твори“, не є зацікавлені в пропагуванні емало, на ньому бо заробити багато не можна, ні не можна його продукувати у великій кількості. Тож не дивно, що на таку велику кількість журналів, присвячених мистецтву, майже не зустрічається статей про мистецький емаль і його проблеми, а навіть і про давній емаль згадується не часто і то лише принагідно, при описі якоїсь відомої збірки мистецтва.

Така шляхетна техніка емалю, на жаль, сьогодні обнижується до виробу дешевих

ювелірних предметів, чи якихось маленьких відзнак, що їх продукують серійно, чи фабрично.

Яка шкода: нема бо майже іншої такої мистецької техніки, твори в якій — як це діється з емалем — перетривали б без найменшої зміни в кольорах не лише віки, але цілі тисячоліття. Цього не можна сказати про більшість творів, які постають тепер у перерізнних техніках, а вже за 20—30 років чимало з них треба буде активно консервувати, щоб щось із них збереглося. Існує поважна небезпека, що з цієї величезної і різноманітної творчости ХХ століття лише мала і незначна частина збережеться століттями і буде свідчити далеким нащадкам про наші часи.

І ось у нас є мистець, який уже понад тридцять років працює виключно у мистецькому емалю, що досі створив сотні висококомітських творів і підніс емаль до тої висоти, на якій він стояв у нас у княжій добі, і якої такого мистця мали американці, фран-

цузи чи жиди, то про нього вже були б видані десятки люксових монографій, масовий наклад кольорових репродукцій був би в розпродажу по книгарнях і кіосках великих міст, а кожний шануючий себе музей придбав би вже принаймні по два-три твори цього мистця. Шоправда, твори нашого мистця знаходяться у кількох музеях та в багатьох приватних збірках, але наш загаль про особу мистця і його творчість дуже мало знає. Тепер, навіть при найкращій волі, не можна подати повного перегляду творчости нашого



Марія Дольницька
Maria Dolnytska

мистця: його твори розійшлися по всіх континентах, а фотографій з них майже нема, а як і були, то вони затерлися. Але й тих кілька репродукцій, які тут поміщуємо, можуть свідчити про щедрий і небуденний талант Марії Дольницької.

Вона не лише дуже добре володіє різними техніками емалю, але й сама зробила деякі відкриття чи вдосконалення цієї техніки. Дольницька радо працює в перегородчастій техніці (яка високо стояла в Києві в XI-XIII ст.), а тому, що вона вчилася малювати, то теж свобідно висловлюється і в мальованому емалю, а найменше працює в лімозькій техніці (грїзай), бо там нема кольорів, а мистець любити барви.

Якщо не рахувати Олени Кульчицької, яка на початку нашого століття зробила декілька праць в емалю, М. Дольницька є у нас відомішою мистецькою емалю, і як така, вона насправді не мала безпосередніх попередників в українському мистецтві. І вже хоч би з цього погляду її творчість заслуговує на повне вивчення не тільки мистецтвознавцями, але й мистцями, які хочуть працювати в цій ділянці.

Технічну підготовку Дольницька отримала у солідній віденській школі, де крім малювання вивчила вона і емаль, а коли йшло про зміст і про мистецький напрям її твор-

чости, то зрозуміло, що її перший погляд був звернений до старих українських традицій. На жаль, вона не мала змоги оглянути ні київських середньовічних оправ євангелій, медальйонів чи сержок, ані пізніших київських праць в XVII і XVIII ст., бо ці рідкісні предмети недоступні для глядача, а друкованих праць про старий український емаль досі нема; і тому вона спрямувала свою увагу на старі українські ікони, які інспірували її ранню творчість. Та це в жадному випадку не були копії ікон. Дольницька бере з іконографії лише самий сюжет і настрої, а вже рисунок і кольори дає свої власні, — це щось так, як поезія Івана Франка „На старі теми“ — сюжет взятий з історії, але думки нові і текст новий.

Крім біблійних мотивів Дольницька часто бере сюжети з античної грецької мітології, такої багатой на сюжети, при чому її підхід до твору цілком інший, коли вона робить композицію на релігійну тему, а зовсім інший, коли йдеться про сцени з мітології.

Дольницька вчулася в духа ікон і зуміла передати у своїх творах їхній монументалізм і драматизм, а рівночасно простоту у ясність наших старих ікон. Для цього майярка послуговується радо вертикальними композиціями, її постаті є дуже високі, видовжені,



М. Дольницька: Снідання на траві — емаль.

М. Dolnytska: Breakfast on the grass — enamel.



М. Дольницька: Оргія — емаль, 1962 р.

М. Dolnytska: Orgy — enamel, 1962.

немов відматеріалізовані, лише сміливі й свобідні їх рухи відтворюють живих людей і ролять ці композиції ближчими до нашого часу. Також уклад простору, розміщення осіб з природними і гармонійними рухами, роблять її „візантійські“ твори сучасними, модерними, або навіть позачасовими.

Компонуєчи твори на добре відомі зі старого й нового завіту події, Дольницька вмiє видобути в них те сильне емоційне забарвлення, яке ми відчуваємо, слухаючи читання євангелій у страшний четвер, чи спів старої колядки. В цих емалях є стільки настрою, поезії, що не можна без зворушення на них дивитися.

Интерес до релігійних мотивів у Дольницької не лише традиційного порядку. Емаль своєю фактурою якраз добре підходить для малюнків на такі теми. Емалюві твори є невеликі розміром, їх приміщується на видних і почесних місцях, де і випадє дати образок з життя Христа чи Мадонну. Для давніх тем — старинна техніка емалю добре відповідає, а сильні кольори з внутрішнім світлом надають ваги цим малим творам. Нема також кращого мистецького оформлення для оправ євангелій, хрестів, чаш, як емаль, що в злучі із золотом ще яскравіше виблискує кольорами.

Більшість цих праць виконані в перегородчастому емалю (важливі твори — триптик „Страшний суд“, „Христос на Оливній

Горі“, „Вїзд до Єрусалиму“, триптик „Богородиця“, „Святий Миколай“), але є теж і композиції у мальованому емалю (гадати хоч би „Поклінь трьох царів“, „Стрітєння“, „Благовіщення“, „Покрови“ і „Мадонни“). Праці в перегородчастій техніці відрізняються від мальованих, крім самої фактури, своїми кольорами. У перших кольори є більше стримані, часом суворі, часом таємничі, у других — вони є багаті, з легкими переходами тонів.

Дуже багато праць на релігійні теми приходилося Дольницькій робити на замовлення. Як би так зібрати лише самі її Мадонни, Покрови, Рїздва та Воскрєсіння — то це вже була б окрема монографія релігійного українського мистецтва. Як кожний совісний мистець, Дольницька ніколи не повторяє цього



М. Дольницька: Емаль.

М. Dolnytska: Enamel.



М. Дольницька: Тріптик з Богородицею — емаль, 1933 р. (Колекція д-ра В. Поповича).

самого твору. Кожний раз вона робить інший рисунок, іншу композицію і дає інші кольори, а часом і іншу техніку виконання.

Коли вже мова про кольори Дольницької, то можна сказати, що вона має абсолютне відчуття кольорів і поводить з ними так вбагливо й свобідно, що нема двох її творів, які мали б ці самі кольори. С мистці, яких образи можна відгадати по типових для даного мистця кольорах. Цього у Дольницької нема. Вона може дозволити собі створити для кожної праці окрему гаму барв. І коли фізіологи гверять, що гострота відчуття кольорів у жінок є більша, як у мужчин, то це напевно є правдою у випадку Дольницької.

Друга велика група праць Дольницької є на античні теми з грецької мітології. Ці твори вона стараться віддати в душі старин-

M. Dolnycka: Triptych of Holy Mother — enamel, 1933, (Collection Dr. V. Popovitz).

них грецьких малюнків, чи візерунків на вазах, але теж не копіюючи їх, лише творячи власні композиції, які відзначаються новим, більш модерним підходом, свобіднішим рисунком і живішими та багатішими кольорами. В цих емалях постаті не є стилізовані, лише свобідні, допасовані до потреб цілого пляну композиції. Фахова критика високо оцінила саме ті твори Дольницької, в яких виступають групи осіб. На дуже малому просторі малярка вміє з такою легкістю зорганізувати свобідний уклад і порядок фігур, що ці малі твори виглядають наче зразки для великих монументальних мозаїк чи полотен.

Цим творам є властивий якийсь безтурботний олімпійський спокій, класична граціозність, йдеться бо тут, здебільша, про життя „безсмертних“, в яких нема безпе-



Марія Дольницька: Св. Юрій — емаль, 13×19 см. (З колекції д-ра М. Кузьмовича).

Maria Dolnycka: St. George — enamel, 13×19 cm. (Collection Dr. N. Kuzmowych).



М. Дольницька: Христос — емаль, 1959 р.
M. Dolynychka: Christ — enamel, 1959.

реднього зв'язку з людиною і з людськими трагедіями. („Похвала муз“, „Атега“, „Аполлон“, „Орфей“ — 1930 р., „Орфей і Евридіка“ — 1930-ті роки). Щойно після II світової війни, у новітніх версіях „Орфея“ (1950 і 1964), „Орфея і Евридіки“ (1964) видно інший підхід мистця до тих самих тем. Тепер її олімпійські герої нагадують людей, вони переживають хвилювання, страждають, вони нам ближчі своїм внутрішнім життям. Ці композиції мають ряснок твердший і простіший, а кольори насичені, темнують. Тож і виходять з них цілком сучасні твори на старі, відомі теми. На цю зміну у підході мистця до реалізації твору вплинули, з одного боку, переживання самого автора під час і після II-ї світової війни, зі всіма її жорстокостями і трагічністю, яких сучасники ніколи не зможуть забути, а з другого боку — постійне шукання мистця нових і власних способів

вислову. І коли йде про ці все нові вислову тих самих тем, то треба подивляти багату винахідливість, творчу уяву та фантазію мистця. До цієї групи на „старі теми“ можна додати твори на теми притч та різні алегорії. Вони є зроблені мальованою технікою, а для композицій мистець послуговувався гарними жіночими фігурами. Ні костюмами (коли такі є), ані окремими деталями малюнка ці твори не відповідають жадній країні ні жадному відомому стилеві, вони стоять „позачасово“.

Споноюю до творення праць на античні теми є, мабуть, велика любов Дольницької до класичного театру і до літератури. За-



М. Дольницька: Різдво — емаль, 1930 р.
(Коллекція д-ра В. Поповича).
M. Dolynychka: Christmas — enamel, 1930.
(Collection Dr. V. Popovycz).

ється, що нема між нашими мистцями когось, хто був би таким ентузіастом опери й театру, як Дольницька, а що живе вона у Відні — місті з високою музичною й театральною культурою, то має нагоду чути і бачити першорядне виконання.

Як кожний подія творчості мистця, який має за собою пройдені довгі творчий шлях, справляє чималі труднощі, так є це у випадку з Дольницькою. Тяжко поклясувати її праці у точно визначені і окреслені групи, всякий подія може бути лише приблизний, умовний. Хоч цікаво було б подати опис творчості у хронологічному порядку чи після техніки виконання, бо є у мистця твори у передгородчастій техніці з дротиковими перегородками, перегородчасті праці без дротиків (оригінальний і неопатентований винахід), мальований емаль, є тех твори у мішаний техніці — деталі (обличчя, руки) мальовані, а решта в передгородчастій техніці, є мальовані емалі з гладкою поверхнею, інші з малим рельєфом, — але в цій статті обмежусь лише до тематичного поділу творчості Дольницької.

Крім двох перших груп — на релігійні та на античні теми, в яких вона хотіла найзати до давнішого мистецтва — візантійсько-українських ікон і грецько-римського мalarства — Дольницька творить теж і на сучасні теми та в сучасних стилях. Тут треба відмітити короткий період експресіонізму та твори на українські теми.

В двадцятих роках експресіонізм був у моді в Західній Європі, головні в германських народів, цей новий мистецький напрямок зацікавив різном деяких українських мистців. Також і Дольницька створила ряд праць у дусі експресіонізму. За тему вона брала мотиви з українського народного побуту („Ідуть круторогі з поля“, „Гуцульський танок“, „Гуцули“), або сцени з міського життя („Сніданок на траві“, „Концерт в саді“), ці члком узвіні композиції. Її експресіонізм, на відміну експресіонізму германських народів, не є сумний, ні трагічний, але також і не без підкреслення твердості людської екзистенції. У творях Дольницької видно оптимізм, життєрадісність, гармонійну

єдність людини з природою, ці її твори — це могутня поема сильного і повного життя. Її оптимізм не поверховний ні гротесковий, він випливає з віри в людину, в її духові вартості, які перебувають в гармонії з Творцем та з природою.



М. Дольницька: Янгол — емаль, 1968 р.
M. Dolynychka: Angel — enamel, 1968.



М. Дольницька: Мадонна — емаль, 1965 р.
M. Dolnytska: Madonna — enamel, 1965.

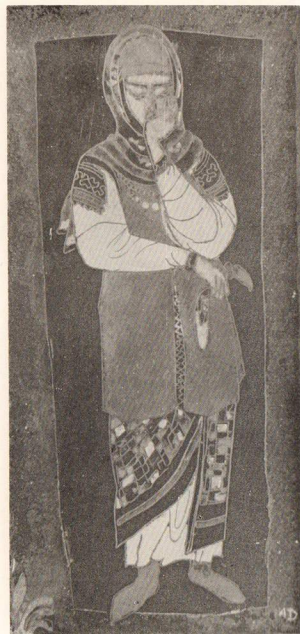
С це одна більша група творів Дольницької — це твори на українські теми, в яких вона показує народні типи жінок, дівчат, гуцулів, козаків. Не є це якісь ілюстрації, лише добре скомпоновані самостійні твори; навіть у цих працях, які створено на тему пісень („Веснянка“, „Червона калина“, „Кину кужіль на полицю“) мистець зміє створити композиції за всіма вимогами оригінального мистецького твору. Ці емалі є особливо цікаві кольорами, бо мистець старався у них не виходити поза кольорову гаму, втворену в нашому народному мистецтві, отже вони нам дуже близькі до сприймання.

Як це часом буває — мистець у старшому віці частіше вертається думками до своїх рідних околиць, до народу, з якого віншов. Так і Дольницька тепер частіше бере за тему своїх творів українські сюжети.

До них належать: „Зажурена Україна“, „Молода українка“, „Червона калина“, „Запорожці“, „Покрови“ і „Мадонни“. Пояснюючи „Українську Мадонну“, Дольницька пише в листі: „Послугуюючись модерною технікою, однак не відступаючи від нашої українсько-візантійської традиції, я хотіла надати праці радісного тону, примінюючи веселі кольори в селянському стилі: цвітний мальований жупан, селянську сорочку та ясну князівську корону — яко вслід моєї великої туги за нашим втраченим расм і українським селом“.

Для повноти образу мистецької творчості Дольницької треба ще згадати її праці в малярстві. Вона не лише свobodно висловлюється в олійній техніці, пастелі й акварелі, але теж робила вона праці в „аль фреско“ та в енкавстиці. Тут треба пригадати, що техніка старинної енкавстики досі не вповні не розгадана і пані Дольницька, після довгих розшуків та спроб, попала на секрет правдивої енкавстики (її дослідження були опубліковані у фаховому мистецькому виданні — Frances Pratt & Becca Fizil: Encoustic Materials and Methods, New York, 1949.)

Її малярські твори — це є портрети (між ними кілька автопортретів), квіти, чи сцени з мітології з груповими композиціями. Цікаві є її рисунки, але не відомі, бо не були ніде репродуковані, просто тому, що малярка робила їх виключно для себе, радше для вправи рук, чи як підготовку до запланованих праць в емалю, а не як самостійні твори. Ці рисунки — це переважно акти й портрети. Дольницька, будучи ученицею О. Кокоски, навчилася у нього дуже швидко рисувати, бо він вимагав, щоб за кілька хвилин схопити основні лінії моделю. В цей спосіб Дольницька виробила собі „руку“ і „око“, і її рисунки є такі виразні, сміливі, влучні та мужні, що можуть вдоволити вибагливого знавця. Крім рисунків олівцем, вуглем, чи крейдою, вона багато працювала пастелями, передовсім у період ранньої творчості, а відтак під час перебування в Америці і в роки окупації Відня, коли не могла дістатися до своєї роботи. В пастелях Дольницька розвивала майже ті самі теми, що і в емалю,



М. Дольницька: Зажурена Україна — емаль, 1960 р.
(Коллекція д-ра І. Чолагана). M. Dolnytska: Sorrowful Ukraine — enamel, 1960, (Collection Dr. H. Cholhan).

а також рисувала портрети. Пастелі відзначаються теплим і багатим кольоритом, делікатними тонами з надзвичайною гармонійністю барв і дбайливим рисунком. Стилістично її пастелі є одні реалістичні, другі експресіоністичні.

В 1932 році в журналі „Мистецтво“ (ч. 2—3, Львів) Павло Ковжун писав: Марія Дольницька — велика мистецька сила, досконалий майстер, високо кваліфікований технік і справжній поет! — і він не помилився. Дальший багатий творчий шлях майстра емалю лише підтвердив ці слова Ковжуна і сьогодні до них не можна нічого додати, хіба лише побажати, щоб у короткому часі появилася монографія з кольоровими репродукціями емальових праць Марії Дольницької.

БІОГРАФІЯ

Марія Дольницька народилася дня 1-го січня 1895 року у Львові, в родині судді Антона Дольницького і Йосифи з дому Охримович. Після закінчення львівської гімназії, вступила вона до Мистецько-Промислової Школи у Відні. Тут вона вчилася чотирьох років рисунку і малювання у професора Мюллера-Гофмана і три роки емальової техніки у професора А. Штарка. В роках 1921—1925 побут в Америці — Мінеаполіс, Філадельфія. В Америці Дольницька працювала у портретному жанрі (пастель і олія) і в емалю. В 1923 році здобула два перші місця (за рисунок і за емаль) на виставі мистецтва у Мінеаполісі.

Почавши з 1925 року, постійно перебувала у Відні і працює майже виключно в емалю. Лише під час II світової війни не могла завжди працювати в цій техніці, тоді вона малювала пастелями. У Відні двічі пропонували їй місце професора емалю в Мистецько-Промисловій Школі, але, бажаючи зберегти мистецьку свободу, Дольницька цих пропозицій не прийняла.

Малярка брала участь у багатьох збірних виставах в Європі та в Америці. Крім індивідуальних вистав у Відні, Дольницька

мала одну велику виставу (біля сто праць) у Празі, в музею прикладного мистецтва у 1937 році.

Її твори знаходяться в музеях: Фраєнбург над Майном, Хемніш, Ессен у Гагенбунді, у Відні і у збірці Міністерства Освіти



М. Дольницька: Кину кужіль на полицю — емаль, 1969 р.

М. Dolnycka: I'll throw my tow on the shelf — enamel, 1969.



М. Дольницька: Рисунок. М. Dolnycka: Drawing.

у Відні та у багатьох приватних колекціях Європи (в тому жез у львівських збірках), а також Америки та Ізраїлю.

Про творчість Дольницької писали американська, австрійська і українська щоденна преса та мистецькі журнали.

Повніший біографічний нарис „Майстер емалю — Марія Дольницька“ був поміщений у місячнику „Сучасність“ ч. 5, 1965 р. (Мюнхен).

Володимир Попович



М. Дольницька: Гуцули — емаль, 1930 р.
М. Dolnycka: Hutsuls — enamel, 1930.

тастичні ефекти барв, блискучих, гаряче інтенсивних, ситих, притьмарених і дискретних. Так світять опалі, черепашка, сонцем осяяна вода. Елемент емалю — вогонь. Нестоплений — це жмуток безбарвного скла-

ного порошку, в огні раптом оживає, пливе, розливається, дістає силу виразу, вогневій жар барв.

Складна це техніка, повна несподіванок, змінливості, кожне палення — нова загадка,



М. Дольницька і А. Кніпер-Шульц: Пропам'ятна табличка — емаль.

M. Dolnycka and A. Kniper-Shulz: Memorial plaque in Vienna — enamel.

а хто в ній працювати хоче, мусить до неї підходити з любов'ю, бо впертою силою її не опанує і не втисне у форму, в якій вона жити не хоче. А коли вона жити не хоче, змінюється знов у жмуток неважкої скляної пилки.

Емаль — це матеріял вічний і ненарушній, відпорний на всі атмосферичні впливи, воду, вогонь, а навіть хоч би в пожежі потривкає, усе ще є можливість новим паленням привернути його до первісного стану. А що вічний — доказом розкопки в Єгипті, де найдено золоті емальовані маски й емальовані намиста, збережені по сьогоднішній день, наче вчора зроблені; про це свідчать старинні і китайські вази, які ціковито удержані, чарують нас безприкладною силою барв.

Найбільше відомі для праці над емаллю три техніки; техніка випалювання квасами *champleve* (ямкова), "cloisonne" і "limoges." Перша, найстраша (*Сніпет*) найшла велике поширення в VIII і IX століттях в середній Європі, друга пергородчаста ("cloisonne") техніка Далекого Сходу (Китай) також техніка великих візантійських мистців. Обі ці техніки дають творам вигляд суворий, абстрактний, плоский. Інша техніка "limoges" (мальована) — це техніка ренесансу, що розвинулася найвище у Франції; вона пластично-натуралістична, на темному тлі білий модельований рисунок. Місто Лімож по сьогоднішній день продовжує у своїх фабриках давню традицію, та це вже не творчий дух, а дешева наслідування старих форм, які для нас мертва.

Марія Дольницька

Maria Dolnycka is enthralled by the use of enamel, an artistic method which was highly developed in Ukraine particularly in the tenth to the thirteenth centuries. But the artist is not content to limit herself to the old forms of art enamel, such as cloisonné, printed enamel, or even a mixed technique; rather, she experiments and perfects new ways of working with the ancient medium. Some results of her researches in this field were published in *Encaustic Materials and Methods* edited by Francis Pratt and Becca Fizil, published in New York in 1949.

The few reproductions of her enamel which we include here illustrate the breadth of her interests. Religious, mythological, contemporary and folk scenes are represented.

Dolnycka, who is of Ukrainian origin, graduated from the *Kunstgewerbeschule* in Vienna. From 1921 to 1925 she lived in Minneapolis and in Philadelphia, where she took part in various exhibitions. Subsequently, she made Vienna her home. Her enamels are found in the museums and galleries in Frankfurt am Main, in Chemnitz, in Vienna, in Lviv and in private collections in Europe, the United States and Israel.



М. Дольницька: емаль.

M. Dolnycka: Enamel.



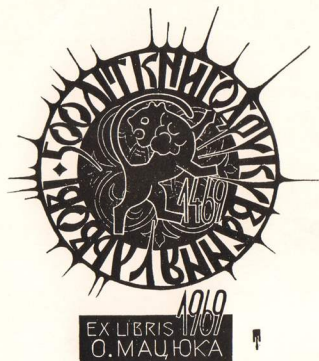
Наталя Стефанів: Мертва природа — темпера.

N. Stefaniw: Still Life — tempera.



Любослав Гуцалюк: Веранда — олія, 18"×22", 1966.

L. Hutsaluk: The Porch — oil, 1966 (18"×22").



EX LIBRIS
O. MAUCHA



Тире Венгринович: Екслібрис.



T. Wenhrynowycz: Ex libris.

ВІКТОР ЦИМБАЛ

(1901—1968)

ЯКЩО усвідомити, що експансивність наших предків була іншою, як у сусідніх народів, то може на таку духовість склалися впливи прекрасної природи України; а, може, це прояви ідеалістичного розуміння призначення людини в глибшому сенсі, якого виразом була духовна настанова давніх поколінь, ще далеко перед християнством, на нашій землі висловлена в народній творчості. Тому реалізування нашими предками української державності в різних епохах було часто утруднюване чужими силами, які в своїх світоглядних настановах мали занадто різні й не завжди чесні методи, а не тому, що вони мали глибші духові вартості. Хоч хвилево наша державність була переривана або й затрачена, то в духовій сфері буття ми не втратили з очей своєї настанови. Часто свої мистецькі здібності наші мистці були змушені давати на служіння чужим народам чи державам, але багато з них через усе своє творче земське життя були задивлені в культуру українського народу й не губили своїх мистецьких спрямувань, хоч і працювали на чужині, в чужих середовищах.

Одним із таких у наших часах був мистець-графік і маляр, Віктор Цимбал, який помер 28 травня 1968 року, в шпиталі в Нью Йорку і був похований на українському історичному цвинтарі в Бавнд Бруку.

Мистецьк вийняткових мистецьких зацікавлень і професійного знання, який почав свою творчу діяльність на чужині, після першої світової війни. Втрачена була Рідна Земля, втрачений контакт з фізичним оточенням України, ностальгія за втраченими святощами пронизала на все життя його духовість і все перебування на чужині. Але ніколи

в його душі не перервалася нитка його творчості, призначеної для свого народу; золота нитка зв'язку з українською культурою попередніх поколінь і минулих часів була для нього завжди провідником мистецьких задумів.

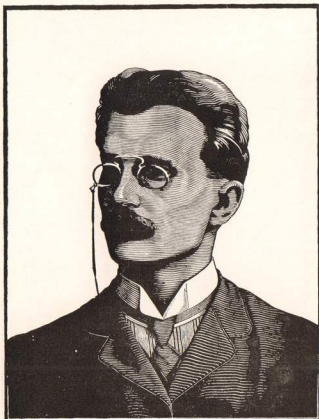


Віктор Цимбал: Непорочна — олій, 1956.

V. Cymbal: The Immaculata — oil, 1956.

Народився Віктор Цимбал 16-го квітня 1901 року в селі Ступична на Київщині. Батьки його — Іван Цимбал, учитель у Ступичній і мати Лідія, з дому Волошин. Батько за „мазепинство“ був звільнений з учительської праці, засуджений на 4 роки ув'язнення і відбув кару в місті Острозі на Волині. Після звільнення з в'язниці переїхав до Києва, де працював у фабриці сівчок, як урядовець, а мати вчителювала та в той спосіб утримували себе й четверо дітей.

Як учень другої київської ім. Кирило-Методієвського Братства гімназії, — першої українізованої гімназії в Києві, — понав до Студентського Курія і належав до загону, що виділив із себе незабутніх Крутянців.



«ВАСИЛЬ ДОМАНИЦЬКИЙ»

В. Цимбал: Портрет, 1935.

V. Cymbal — portrait, 1935.

Перед крутянськими подіями, перебуваючи в Студентському Курені, кілька разів „вартував“ у будинку Центральної Ради. „На жаль, ми“ — як пише про це Цимбал — „не відбували ніякого вишколу, ні теоретичного, ні практичного, навіть якхось вправ із рушницею. Потім, із приходом німецьких військ, нам обіцяли складні німецькі самотати, які десь для нас мали бути на Печерську, але так до останнього моменту я не бачив ніодного. Коли мали виразити нас під Крути, мій Батько категорично, силою, мене не пустив, і таким чином я не потрапив у ґерманіюльські герої, а мої товариші гімназії, однокурсники, як Соколовський, С. Тарновський, Кольченко та інші загинули намарне під Крутами. Ігор Лоський, пізніше на еміграції надійний історик, мав щастя раненим втікти до близького села і таким чином урятуватися, але багато моїх товаришів із цього куреня не повернулося живими“.

Тими короткими словами інформус покійний мистець про свої юні роки в Києві. Ці переживання залишили в його світогляді незатерті сліди національної трагедії.

Акт видачі свідоцтв першого випуску гімназії відбувся дуже врочисто в червні 1919 року, в присутності Міністра Освіти Миколи Василенка, віцеміністра П. І. Холодного, директора департаменту Сушицького та інших державних представників, включно з акредитованими представниками чужих держав, як посол Болгарії, проф. Шншманов. Про цю подію мав він найкращі спомини — це ж був перший випуск української гімназії в Українській Державі. Ці переживання дали йому насагу бути вірним громадянином України і все життя працювати для свого народу.

Після закінчення середньої освіти записується до Київської Художньої Школи, якої не закінчив через воєнні події, а опинившись із військовою частиною в Кам'янці Подільському, поступає до Старшинської Школи, в складі якої бере участь у боях аж до листопада 1920 р. Був інтернований у Польщі: спочатку в таборі Вадовці, пізніше в Каліші. Дуже важко переживав невдачні умовини



В. Цимбал: Венеція — офорт.

V. Cymbal: Venice — etching.

перебування в таборах. Ось кілька слів про подієне його життя, подані його співучасником із каліського табору:

„Я пізнав В. Цимбала в каліському таборі в 1921 р. Я вже ходив до праці в польській друкарні в Каліші (поза табором) і одного разу побачив вояка, у довгій, залязлений шинелі й брудній білизні, з клаптиком паперу й огризком олівця, який щось там рисував. Я зацікавився, що він там творить. Вояк показав свої малюнки — головки дітей, квіти, коники, козаків і т. п. Малюнки були дуже цікаві. Я був здивований, що в таких тяжких умовинах, виголоджений, брудний, але повний життя, може захоплюватися якими-сь рисунками. Обіцяв принести йому добрих олівців із міста і паперу, щоб він міг краще працювати. Коли ж у таборі зорганізовано друкарню й почали друкувати „Ве-

селку“, Цимбал робив уже для журналу рисунки“. (Лист М. Кривонюска до автора статті).

1923 року Цимбал переходить кордон і знаходить кращі умови для життя й праці в чеській Празі. Там учитися в Мистецько-Промисловій Школі, яку успішно закінчує в 1928 році. Одночасно є дієвним слухачем Української Студії Пластичного Мистецтва, де внісся у проф. Мако, графіки в Мозалевського, графічних технік у проф. Карелі, Свідомого закінчення Студії, підписане директором Дм. Антоновичем, одержав із датою 1 лютого 1928 р. В часі студій відбував друкарську й графічну практику у видавничих і графічних закладах „Мелатріх“ у Празі.

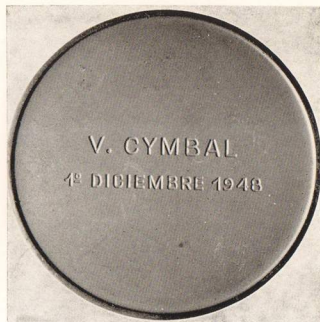
Рівнобіжно до цих мистецьких зацікавлень, Цимбал присвячує якийсь час на хореографічне і театральне мистецтво та вчає до школи чеського національного театру в Празі, з чого одержав 1926 р. засвідчення. Цим можна пояснити його активне зацікавлення театром у пізніших роках, у Буенос Айресі.

Після закінчення Мистецько-Промислової Школи, мистець одержав одночасну стипендію на поїздку до Італії. Повернувшись до Праги, працює як графік — аж до вїзду в Аргентину; тут дуже допоміг йому державний конкурс, проголошений чесько-словацьким урядом, на графічний портрет



В. Цимбал: Хвиля — дереворит.

V. Cymbal: Wave — woodcut.



Одна із чотирьох золотих медалей, що їх за свої мистецькі праці отримав В. Цимбал.
One of four medals received by V. Cymbal.

чеського патріота, історика Паляцького. За для великих нагород, на конкурс напіло 100 праць. Коли відкрито конверти нагороджених праць, показалося, що першу нагороду одержав чужинець-мистець, українець Віктор Цимбал. Може не було це всмак національний гордості чехів, усе ж таки нагороду затверджено, портрет був репродукований у трьох розмірах: великий, малий і величчини листки. Цей успіх допоміг Цимбалові виїхати того ж 1928 р. до Аргентини.

Відтоді починається й триває аж до смерті велика активність Віктора Цимбала як мистця-графіка в ділянці реклами, що дає йому матеріальну незалежність мистця-малюра, який із захопленням малює красивди в часі своїх багатьох подорожей. Удома, в своїй добре влаштованій робітні, творить картини, головним мотивом яких є велике минуле далекої, осяяної молодими переживаннями, України („Золоті Ворота“, „Кам'яна баба“, „Каніше Перуна“ і т. п.), або її сучасної трагедії під комуністичним режимом („Голод 1933“), чи на релігійні теми („Пророк“, „Непорочна“), або захоплюючи його малюрьську уяву фантастичні квіти чи кольо-

ристичні з'яви. Поруч із високоплатними рекламними графіками для великого промислу Аргентини й ЗСА, виконує рисунки для львівських дитячих видань. У цих працях, які могли бути плачені скромно, якщо взагалі були плачені, мистець дає свідцтво любови далекої, рідної землі... Крім таких праць, Цимбал виконує дуже багато добре обдуманих політичних карикатур із життя в Україні — тих чоловік постатей комунізму, які проводили величезні, трагічні в своїх наслідках для українського народу експерименти: колективізацію, знищення селянства, плянований голод 1932—1933 рр. У цих працях Цимбал далі був громадянином-вожаком.

Поруч із своєю мистецькою працею, він присвячує багато часу на влаштування театральних вистав, урочистих концертів, організує „Просвіту“, школу для дітей, приготує й виголошує святочні промови, помагає активізувати громадське життя. Він покриває багато видатків власними матеріальними засобами. Це зміст його суспільної праці, це продовження й організування зусиль проти ворожих розкладових сил, що діють у житті його Батьківщини. Не легко

знайти другого українського мистця, що жив би так усебічно, не гублячи з-перед духовних очей тих прекрасних переживань, які виповнили його духовність у часі відродженої Української Держави і який також переживав би глибоко ці трагічні події, які настали пізніше в Україні. Він вірив, що так поступати — це обов'язок кожного українця й своє життя організував у тому спрямуванні.

Українське Т-во „Просвіта“ в Аргентині 1931 року іменувало Віктора Цимбала, разом із дружиною, Членами-Добродіями.

У своїх мистецьких зусиллях Віктор Цимбал не пішов безвільно за поверхноводними кличками, яких повно було після першої світової війни в цілому світі. Він обережно сприймав модні чи приманливі мистецькі прояви, дещо використовуючи у сво-

їй праці, але ніколи не дозволив їм затемнювати його власні мистецькі уявлення. Ні в графічній, ані в малюрьській творчості ніколи не допускав поверховно вираженої форми або кольористичних необдуманих випадковостей, які б, може, навіть звернули увагу, але не мали б тривалої вартости. Його мистецький світогляд мав своє глибоке вірую, так само, як його світогляд українця-громадянина.

Віктор Цимбал улаштував свої виставки в Буенос Айреси, де працював, та брав активну участь у виставках аргентинських мистців. За свої праці він одержав за час свого перебування в Аргентині 4 золоті медалі, 1933 року бере участь у виставці „Української графіки“ в Берліні (Німеччина), де показав 9 своїх графічних праць. Після не-



Віктор Цимбал (1901—1968): Дракон — олія, 1961.

Victor Cymbal (1901—1968): Dragon — oil, 1961.

реїзду, 1960 р., до ЗСА, влаштував виставки своїх праць у Нью Йорку та в Дітроїті, куди переїхав на постійний побут.

Свої рекламні графіки мистець виконував для різних великих фірм, як *Alpargatas, Atkinsons, Trapiche, Ferro cariles Argentinos, Lutz Ferrando, Quilmes, Bank of Boston, City Bank-New York, Ford, General Motors, Kodak, Nestle, Opel, Standard, Shell, Mex* та інші. З вибухом війни англійський уряд замовив у Цимбала оголошення: „Мирна війна, але Англія завжди дотримувала свої компроміси“, — яке було опубліковане в аргентинських газетах: „*La presse*“, „*La Nacion*“, „*El Mundo*“. Англійська фірма „*Camara de Co-*

mercio“ замовила графальгарського льва для свого гербу. Дуже цікавими є Цимбалові графічні портрети різних визначних людей: Шевченка, Скоропадського, вже згаданого Палацького, чи Тосканіні для плит „Віктор“.

До графічних праць Цимбала мусимо підходити з респектом: у них, у кожному деталі, слідні обдумані форми й технічне велике вміння. До Цимбала мистця слід підходити без шукання осліплюючих вражень і несподіванок, але з подивом до його мистецького вміння передавати небуденну українську духовість, а тоді сповнимось глибокими вартостями його мистецького світу, які не проминуть у нас безслідно.

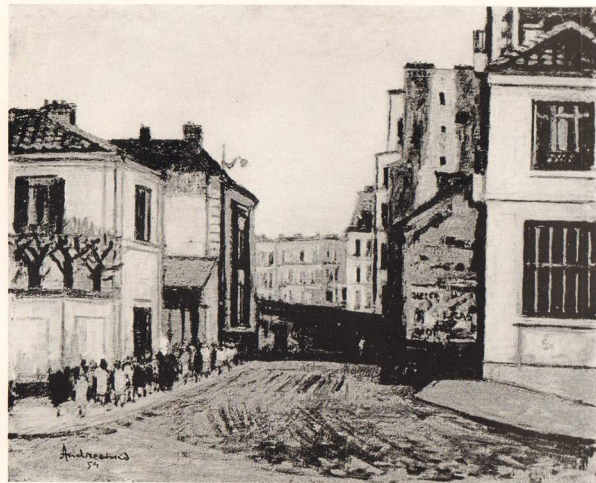
Петро Мегнк



В. Цимбала: Ілюстрація.

52

V. Cymbal: Illustration.



Михайло Нечитайло-Андриєнко: Вулиця — олія, 1954.

M. Netchitailo-Andreenko: Street —oil, 1954.

53



Ніна Климовська: Рисунок — вугіль-пастеля.

Nina Klimowska: Drawing — charcoal-pastel.



Петро Мегик: Портрет старого чоловіка — олія,
22"×28".

Petro Mehyk: The Old Man — oil,
22"×28".

ОГЛЯД ГРАФІЧНИХ ОФОРМЛЕНЬ УКРАЇНСЬКИХ КНИЖКОВИХ ВИДАНЬ



Володимир Свириденко: Олія, 33"×38", 1967.

Walter Swirydenko: Oil, 33"×38", 1967.

У ділянку турбот за нашу друкарську грамотність українських книжкових видань, вартісний вклад зробило Українське Лікарське Т-во Північної Америки — Відділ у Клівленді, Огайо, видавши дві книжки Наталени Королевої, а саме „Предок” і „Без коріння”. Обі книжки були надруковані в друкарні оо. Василян, Торонто, в серіях Українського Видавництва „Добра книжка”, заходами УЛПНА — Відділ у Клівленді та за ініціативою д-ра Я. Криґ'яка. Частина цих видань появилася у твердих палітурках із золотим надруком.

Друкарня старалася про правильну пропорцію марґінесів, композицію сторін, чистий друк — усе те досягнуто настільки, наскільки це можливе при стані наших друкарень. Так видана книжка, куплена й прочитана, стає вартісним набутком приватної бібліотеки. Це особливо цінне тепер, коли окремі книжки люди рідко коли опрацюють із-за нестачі малих переплетень. Уже саме зусилля дати в наших умовах книжку, можливо добру з погляду зовнішнього оформлення, справляє приємність і подає надію, що може наші видання процвіти.



Таня Бульба: Сутінки — графіка, 1968.

Tania Bulba: Twilight — graphic, 1968.



Лев Гец: Рисунок церкви з 1777 р.
L. Getz: Drawing — Ukrainian church, 1777.

дбати за друкарську грамотність, якщо взагалі зробимо якісь плянові зусилля в цій ділянці.

В останніх місяцях 1969 року появились в Європі дві дуже цінні, з кожного погляду, монографії про двох українських мистців, які там працюють: перша — це про Михайла Андриєнка-Нечитайла, Париж, друга — про Григора Крука, Мюнхен. Обі монографії друковані в Мюнхені, в різних друкарнях.

Монографія присвячена творчості Михайла Андриєнка-Нечитайла вийшла в рамках видавництва „Сучасність“, друкована в друкарні „Логос“, текст Володимира Поповича. Видання сповнило радістю своїм добрим, уважним друкарським оформленням: добрий книжковий формат (24 x 19,20 см.), добре скомпоновані сторінки, відповідні маргінеси, чистий друк. Усі чорнобілі репродукції (30) і дуже цікава фотографія самого мистця — надруковані чисто, на доброму крейдяному папері. Автор тексту, Володимир Попович, подає біографічні дані цього мистця-філософа та обговорює характер багатогранної творчості Андриєнка. Це культурне мистецьке видання приносить честь усім тим, які доложили багатьох старань до його появи. В нашому вбогому мистецькому видавничому доріжці — це великий здобуток. А цей мистецький, такий різноманітний у своїй творчості, давно заслужив на добру монографію.

Монографія Григора Крука має текст у німецькій мові др. Ізи Бауер, український текст Володимира Поповича, короткі резюме французькою й німецькою мовою Жана Кассу та біографічні інформації в тих самих мовах. Не подано, на жаль, ані Видавництва, ні друкарні, ні місяця й року видання.

Альбомний розмір книжки (29,7 x 20 см.) має 61 репродукцію творів і фотографії мистця. Добрий друк репродукцій, чистий друк текстів на крейдяному папері підносить вартість монографії. На скромному полі наших мистецьких монографій, поява книжки про творчі дорogi й осяги скульптора Григора Крука стає добрим і вартісним виданням, яке принесе користь і мистцям і загалові.

Появилася перша книга четвертого (останнього) тому „Історії Українського Мистецтва“.



М. Нечитайло-Андриєнко: Церква у Вожирар, 1954.
(Колекція д-ра В. Поповича).

M. Netchitalo-Andreenko: Eglise de Vaugirard.
(Coll. V. Popovicz).

Четвертий том має бути в двох книжках: перша книга подає матеріяли кінця XVIII століття і першої половини XIX; друга книга охопить кінець XIX і початок XX століть. Обговорювана книга четвертого тому має 364 сторін друку, 224 репродукції (в тому 201 чорнобілих ілюстрацій і 23 кольорові вклейки). На кольоровій верхній обгортці є репродукована картина Шевченка: „Сім'я“. Багатий ілюстраційний матеріял відкриває перед читачем різноманітні творчі осяги мистців першої половини XIX ст. й закріплює багато нових прізвищ, які

з різних причин були мало відомі. Дилетантська вартість цієї книжки дуже велика й авторам належить признання за оприлюднення мало-відомих матеріялів. На стор. 132 коректорська помилка: замість 1826 надруковано 1926. У розділі про порцелянові вироби подано дуже цікаву цілосторінкову ілюстрацію, а саме: порцеляновий іконостас із Чернігівщини (ст. 305).

Примітки, бібліографія, іменний покажчик, предметний і географічний покажчик, перелік ілюстрацій, прийняті скорочення та зміст доповнюють першу книгу від 310 до 364 сторінок.



Кирило Мазур: Квіти й овочі — олія.
C. Mazur: Flower and fruit — oil.



М. Німець: День коропа — енкаустика і колаж.
M. Nimeck: Day of the carp — encaustic-collage.

Вийшла в Києві 1968 р., в рамках видань „Мистецтва“, дуже цікава книжка альбомного формату п.и. „Українські писанки“. Альбом видано у твердих полотняних палітурках, у гарній паперовій обгортці (сорочці), на якій дуже влучно використано писанковий взір. Наклад 6000 примірників. Пояснювальний текст у мовах: українській, російській, англійській, французькій, німецькій, еспанській. Автор Ераст Бина-

шевський опрацював альбом писанок із великим знанням і любов'ю.

З друкарського боку видано альбом бездого. У середині 36 кольорових таблиць (72 сторінки), а кольоровими репродукціями згорів писанок різного типу з усіх земель України. Для любителів цієї ділянки українського народного мистецтва, це дуже вартісне видання.

П. М.



Софія Налепинська-Бойчук (1884—1939):
Голод — офорт.

Nalepynska-Boichuk (1884—1939):
Hunger — etching.

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

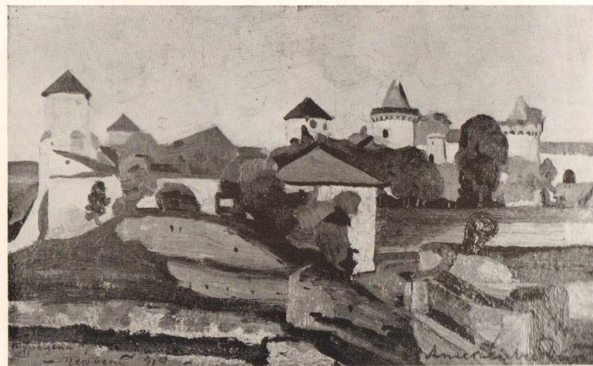
● Виставка праць мистців Миколи Анастазієвського (із Ст. Под) і Лева Геца (з Кракова), відбулася в часі від 3 до 5 жовтня 1969 р. в галерії „Levis“ у Чикаго.

Виставку влаштував 12-ий Відділ Українського Золотого Хреста. Видано картковий каталог українською мовою, з фотографіями обох мистців, на якому зазначено, що це друга й остання виставка картин. Було показано 85 праць М. Анастазієвського (олії, акварелі, рисунки, листівки й фота з давніх картин), і 15 праць Л. Геца (олії, акварелі, рисунки).

● 16-та річна виставка ОМУА відбулася в часі від 14 до 28 грудня 1969 р. в Літературно-Мистець-

кому Клубі в Нью Йорку. Видано ілюстрований каталог в українській і англійській мовах. Участь у виставці взяли: П. Андрусів, Б. Божемський, Б. Васишини, Я. Вижицький, С. Гордицький, Л. Грицан-Сушків, О. Грищенко, А. Діаух, А. Дяченко-Кохман, П. Капшученко, Л. Кузьма, Є. Куриловська-Чапальська, І. Кучмак, Г. Мазепа, П. Метик, Г. Миросиченко, М. Мороз, М. Німець, В. Пачак, Б. Певний, Я. Плацько, Б. Савчук, В. Сім'яшів, Н. Стефанів, Б. Титца, І. Федюшини, М. Шероцька, Д. Шолдра, І. Шухевичи.

● У соборі св. Софії в Римі, виконується в головній бані, в мозаїці, за проєктом мистця С. Гордицького, образ Пантократора.



Микола Анастазієвський: Кам'янець-Подільський,
Твердиця — олія, 1919.

M. Anastazievskyj: Fortress — oil,
1919.



Ірена Шухевич: Портрет п. І. Вергунної — олія, 1969 р.

I. Shuchewych: Portrait of Mrs. I. Werhun — oil, 1969.

● Юрій Соловий мав свою виставку в новій Публічній Бібліотеці Нью Йорку — Відділ Гадсон Парк, у вересні 1969 р. Видано картковий каталог англійською мовою, із кількома ілюстраціями. Було показано 40 різноманітних праць, із нарисів почавши, а на великих полотнах кінчаючи.

● Виставка малярських творів Якова Гніздоського була відкрита в „Галерії 100“, в Принстоні, Нью Джерсі, в жовтні 1969 р. Виставку влаштовано старанням мгр. Лариси Онщикевич.

● Доповідь Осина К. Тулика, професора Педагогічного Інституту Університету Шафарика в Празі, на тему: „Про українське мистецтво на Пришвині“ відбулася в Українському Інституті Америки, дня 12 жовтня 1969 р.

● Виставка мистецької творчості Софії Заричької (із Франції), була влаштована 64-м Відділом Союзу Українок Америки в Українському Народному Домі в Нью Йорку — Друга Евіню, від 30 листопада до 14 грудня 1969 р.

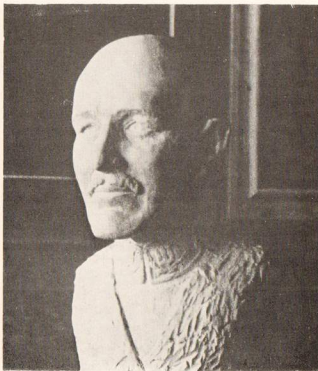
● Ретроспективна виставка праць мистця Василя Панчака відбулася заходами Ньюйоркського Відділу ОМУА в залі Літературно-Мистецького Клубу від 16 до 30 жовтня 1969 року.

● Картини-монотипії Тетяни Яблонської з Києва були показані в Торонто, Канада, в галерії „Ми і Світ“. Виставка тривала від 2 до 13 листопада 1969 року.

● Посмертна виставка творів мистця Бориса Крюкова, що помер у Буенос Айресі 1967 р., відбулася в залі Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку і тривала від 26 жовтня до 9 листопада 1969. Картини на цю виставку привезла з Аргентини вдова по покійному мистцеві, п. Ольга Гурська-Крюків, яка з їх продажу бажала видати монографію мистця.

● Ретроспективна виставка малярських праць Оксани Лукашевич у залі УВАН у Нью Йорку відбулася в травні 1970 р.

● Акварелі Катерини Кричевської-Роснатіч були показані в залі Т-ва „Леви“ в Чикаго, в часі від 23 до 25 січня 1970 року.



Ніна Левитська: Погруддя ген. В. Петрова, 1928 р. (Знищений у часі бомбардування українського музею в Празі, в часі війни).

N. Lewytzka: Portrait of Gen. W. Petrov, 1928.



Церква в с. Суходоли, Волинь, з 1580 р. (знищена після 1939 р.).

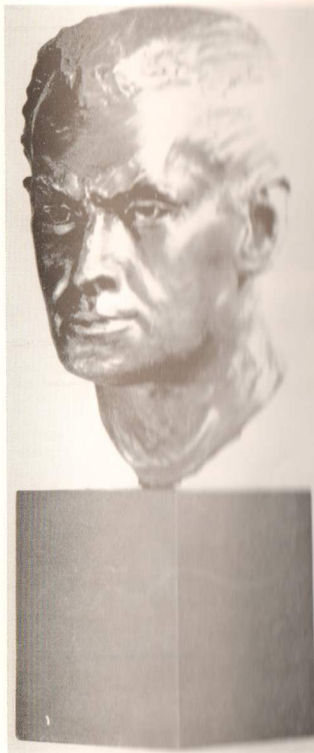
Wood Church from Wolyn — 1580, destroyed after 1939.

● На осінній виставці 1969 р., в Атлантик Сіті, Нью Джерсі, брав участь скульптор Петро Капшученко, виставляючи свої праці. За виставлені праці мистець одержав третю грошову нагороду з діалмаї скульптури. У кожній ділянці (малярство олійне, акварельне, графіка, скульптура й оформлення сцени) було по три нагороди.

● Мистець Володимир Кивелюк показав свої твори на індивідуальній виставці в залі УВАН у Нью Йорку. Виставка тривала від 21 лютого до 31 березня 1970 року. Виставлено 46 малярських праць (олії, темпері, пастелі) та 18 графік. Мистець, який довгі роки не показував своїх праць, зробив велику радість глядачам, даючи їм змогу побачити його незвичайно цікаві мистецькі досягнення.

● Індивідуальна виставка Галини Мазепи відбулася в Нью Йорку заходами Музею Народної Творчості США та Українського Інституту Америки, в будинку цього ж Інституту, в часі від 15 лютого до 1 березня 1970 р. Показано 25 олійних праць та 2 гнаші. Виставка ще раз нагадало підкреслила мистецький, самостійний характер творчості Галини Мазепи. Велика шкода, з дидактичного, зокрема, погляду, що ми досі не маємо монографії цього мистця.

● На річних Загальних Зборах Об'єднання Мистців Америки, що відбулися в Нью Йорку 8 березня 1970 р., вибрано Управу в такому складі: голова — М. Черешньовський, — П. Андрусів, В. Ласовський, І. Паллвода, Б. Савчук, В. Панчак, Я. Паладій, Жюрі: Я. Гніздоський, П. Андрусів, М. Черешньовський, В. Ласовський, Б. Певний. Ревізійна Комісія: Іван Жуковський, П. Мерік, Діонісій Шолдра.



Валентин Симанец: Портрет сина — олія, 1918.
V. Simanec: Portrait of my son — plaster.



Олександр Харків (1897—1939): Краєвид — олій.
O. Charkiv (1897—1939): Landscape — oil.

● Юліан Колесар, член Філадельфійського мистецького осередку, мав свою індивідуальну виставку в часі від 16 січня до 13 лютого 1970 року, в залі Джеферсон Гол Комон у Філадельфії. Показано кількадесят олійних, графічних і виконаних гвашем, характеристичних для цього мистця, цікавих праць.

В часі від 22 березня до 12 квітня була виставка цього мистця в Нью Йорку, в Українському Інституті Америки, влаштована там заходами того ж Інституту та Музею Народної Творчості США. Виставлено 46 праць.

Твори Юліана Колесара були показані в Літ.-Мистецькому Клубі в Нью Йорку 10 до 24 травня 1970 року.

● Музей Української Культури в Свинднику виступив 1969 р. Науковий Збірник — книжку, присвячену пам'яті д-ра Івана Панькевича, який помер 1958 року. Цим збірником відзначено вченого Закарпатської України. Окрім автобіографії І. Панькевича та його статті „Українська народна пісня“, його листування з В. Гнатюком і Ф. Колесою, є цілий ряд статтей про його наукову діяльність багатьох авторів. Книжка має 510 стор., великої 8-ки. Резюме подано в англійській і німецькій мовах.

● 64 Відділ Союзу Українок Америки влаштував уже 13-ту з черги виставку жіночої творчості в часі від 26 жовтня до 9 листопада 1969 р. Обговорення виставки, яка мала місце в Українському Народному Домі в Нью Йорку, перевів Любомир Кузьма, голова ОМВА, дня 24 листопада.

● Посмертна виставка праць мистця Віктора Цимбала відбулася в Дітроїті, в часі від 5 до 19 жовтня 1969 року. У Філадельфії виставка цього заслуженого, визначного мистця маляра і графіка відбулася в Домі Студії в часі від 8 до 23 листопада 1969 року. Вона була повторена в Нью Йорку, в Літературно-Мистецькому Клубі від 11 до 25 січня 1970 р.

● Музей Української Народної Творчості Союзу Українок Америки та Український Інститут Америки влаштували в будинку Інституту в Нью Йорку, 5-та Евані і 79-та вул., виставку малерських праць Катерини Кричевської в часі від 9 до 24 листопада 1969.



Олександр Харків (1897—1939): Портрет дружини — графіка.
O. Charkiv (1897—1939): Portrait of wife — graphic.



Яків Гніздовський: Дереворізі.
J. Hnizdovsky: Woodcut.

● Посмертна виставка почесного члена ОМВА, Михайла Осінчука, відбулася в Нью Йорку, в Літературно-Мистецькому Клубі. Вона тривала від 12 до 26 квітня 1970 р.

● Любослав Гуцалюк мав свою індивідуальну виставку в Чикаго, в галерії „Леві“, в часі від 10 до 12 квітня 1970 р. Показано 30 праць. Видано картковий каталог.

● Виставка гвашів (28) Зої Лісовської була відкрита в доміві 64-го Відділу Союзу Українок в Нью Йорку, дня 22 березня 1970 р.

● В американській виставці Сучасного Релігійного мистецтва, яка мала місце у школі св. Губерта у Філадельфії 1—5 квітня 1970 р., взяли участь члени Філадельфійського Відділу ОМВА Роксоліана Лучаковська і Рід Армстронг.

● Пластове плем'я „Перші Стежкі“ влаштувало виставку картин Любослава Гуцалюка (з Нью Йорку), 24 праць, і скульптур Петра Катинчука (з Філадельфії), 14 праць. Виставка, яка мистцями в Домі Пласту у Філадельфії, тривала від 5 до 7 грудня 1969 року.

Запрошення на відкриття виставки мали весь текст виконаний ручним письмом. За цю увагу до плекання культури української будни належить „Першим Стежкам“ і мистцям окрема подяка.

● Союз Українок Америки влаштував виставку картин Ореста Поліщука в залі „Самопоміч“ в Балтимор, у часі від 6 до 21 грудня 1969 року.

● Виставка малерських праць Ірини Федининич була влаштована в Публічній Бібліотеці в Сант Орениж, Нью Джерсі, в часі від 3 до 28 листопада 1969 року.

● Виставка образів Тамари Цимбала відбулася в часі від 7 до 31 грудня 1969 р. в галерії Барбізон готелю в Нью Йорку.



В. Цимбала: Кінцівка.

V. Cymbal: Vignette.



Церква в кол. Антоніо Олігто, Парана, Бразилія.
Ukrainian Church in Brazil.

● Виставка образів Слави Гнатів відбулася в Публічній Бібліотеці, в Ірвінгтоні, в аютому 1970 року.

● Володимир Свиріденко мав свою малярську виставку в галерії „Агдо Арте“ у Нью Йорку (57-ма вулиця), в часі від 4 до 15 листопада 1969 р.

● Індивідуальна виставка праць Кліма Трохименка відбулася в ЛІТ-Мистецькому Клубі в Нью Йорку, в часі від 8 до 22 березня 1970 р.

● У конкурсі на пам'ятник Т. Шевченка в Аргентині (Буенос Аїрес) першу нагороду за проект одержав Леонід Молодожанин із Канади, другу нагороду — Андрій Дараган із Нью Йорку, третю — Григор Крук із Німеччини, четверту — Юр Шумляський з Аргентини.

● Виставка картин Миколи Чулаєвського відбулася в галерії Літературно-Мистецького Клубу в Нью Йорку в часі від 31 травня до 14 червня 1970 року. Видано картковий каталог із 2 ілюстраціями.



Роман Василяншин-Гармаш: Ілюстрація — цинкорит.

R. Wasylyshyn-Harmash: Illustration.

● В церкві св. Варвари у Відні вмуровано пропам'яттю таблицю Українського Академічного Товариства „СМ“ — у століття з його заснування. Цю таблицю виконала в емалю Марія Дольницька, у співпраці з Альдрідою Кніпер-Шульц.

● Виставка керамічних скульптур Слави Геруляк і картин Юліана Колесаря відбулася в Пластовім Домі, у Філадельфії, в часі від 17 до 19 квітня 1970 р. Виставку влаштували пластунки „Перші Стелжі“.

● Виставка праць Роксоляни Луцаковської в Нью Йорку, в Українському Інституті Америки, відбулася в часі від 3 до 17 травня 1970 р. Видано картковий каталог із двома ілюстраціями.

● 30 листопада 1969 р. відійшов у вічність у Торонто, де проживав, професор д-р Ярослав Пастернак, археолог-дослідник княжої доби галицької землі (розкопи у Крилові біля Галича) та автор фундаментальної праці „Археологія України“.



В. Цимбал: Кінцівка — туш.

V. Cymbal: Vignette — ink.



В. Цимбал: Заставка — дереворит.

V. Cymbal: Vignette — woodcut.

З ЖИТТЯ Й ПРАЦІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ СТУДІЇ У ФІЛІАДЕЛЬФІЇ

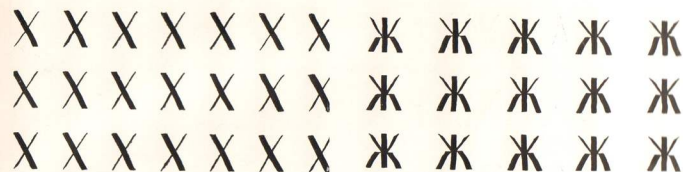


Михайло Паранчук (1878—1963): Погруддя
В. Пачовського, 1906.

M. Parashchuk (1878—1963): Portrait
of a Ukrainian poet, 1906.

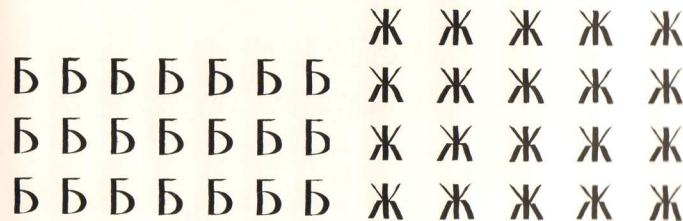
У шкільному 1969-70 році було записаних до Студії 25 слухачів віком від 8 років угору. Як звичайно, деяка частина слухачів із різних причин остигає у своїм початковим запалі й під кінець року перестає приходити. Учителів працює 3-ох: Петро Андрусів, Василь Дорошенко, Петро Мегик.

У Домі Студії відбулися такі виставки: віа 8 до 23 листопада 1969 року була посмертна виставка творів Віктора Цимбала; віа 4 до 19 квітня 1970 року відбулася річна виставка праць членів Філадельфійського Відділу ОММА й мистців-гостей: В. В., А. Сологуба і Т. Венгріновича.



А. Косик: Вправи з буквознавства — туш.

A. Kosyk: Lettering — ink.



Л. Сохор: Вправи з буквознавства — туш.

L. Sochor: Lettering — ink.

Д. Барабах: Вправи з буквознавства — туш.

D. Barabach: Lettering — ink.

ЖАБА ЖАБА
ЖАБА ЖАБА
ЖАБА ЖАБА
ЖАБА ЖАБА
ЖАБА ЖАБА
ЖАБА ЖАБА
ЖАБА ЖАБА

А. Кузьма: Вправи з буквознавства — туш.
А. Kuzma: Lettering — ink.

АЛЕ ВІЄ ВЕСНОЮ..
За наметами сонце сія.
Хіба можеш ти бути рабою
Україно безсмертна моя.

О. Кушнір: Вправи з буквознавства — туш.
О. Kushnir: Lettering — ink.

Сини мої, гайдамаки!
Світ широкий, воля!
Ідїть, сини, погуляйте,
Пошукайте долі!

А. Косик: Вправи з буквознавства — туш.
А. Kosyk: Lettering — ink.

ЛЕГКО ЗАВІСИТИ НА
ЩОГЛІ ПРАПОР АЛЕ
ВАЖКО ПІД НИМ
СТОЯТИ І ВИТРИМАТИ

Л. Сохор: Вправи з буквознавства — туш.
L. Sochor: Lettering — ink.

Це, десяте, число „Нотаток з Мистецтва“ виходить зпінено через технічно-друкарські труднощі, за що наших ВШ. Читачів перепрошуємо.

Усім нашим ВШ. Прихильникам, що грошовими пожертвами допомагали нам видати цих перших десять чисел, а також Усім, що підтримували нас морально (висловлюваними в листах) словами признання і заохоти — щире Спасибі!

Віра в дальшу підтримку наших Прихильних Читачів додає нам сил і надалі продовжувати наше видання, поконуючи важкі умовини такої праці поза Батьківщиною.

В-во і Редакційна Колегія
„Нотаток з Мистецтва“

З М І С Т

В. Дорошенко: Десяте	5
С. Блакитний: Сучасні течії в архітектурі	11
С. Рожок: Мистецтво і традиція	19
В. Попович: Марія Дольницька	31
П. Мегик: Віктор Цимбал	47
П. М.: Огляд графічних оформлень українських книжкових видань	57
Мистецька хроніка	61
З життя й праці Української Мистецької Студії у Філадельфії	69

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Михайло Дмитренко, Василь Дорошенко, Петро Мегик,
Степан Рожок, Марія Стругинська.

Технічний редактор: Петро Мегик.

Адреса Редакції й Адміністрації:

Ukrainian Art Digest
1022 N. Lawrence Street, Philadelphia, Pa. 19123, USA

Редакційна колегія застерігає собі право робити остаточні селекції репродукцій
і скорочувати надіслані матеріали.

Фотографії: Нестор Студіо, О. Михалюк та інші.
Кольорові репродукції: Publi * Plastic S.P.R.L. — Bruxelles, Belgium;
Verlag M. Dumont Schauberg Köln, W. Germany; та інші.

Кліші виготовила: Metropolitan Printing Co., Philadelphia, Pa.;
Atlas Photo Engraving Co., Philadelphia, Pa.
Переплет: Drexel Bindery, Inc., Philadelphia, Pa.

Ініціали до статей — В. Дорошенко.

PRINTED 1,000 COPIES

Printed by "America," 817 N. Franklin St., Philadelphia, Pa. 19123. U.S.A.

Цена 3 дол.